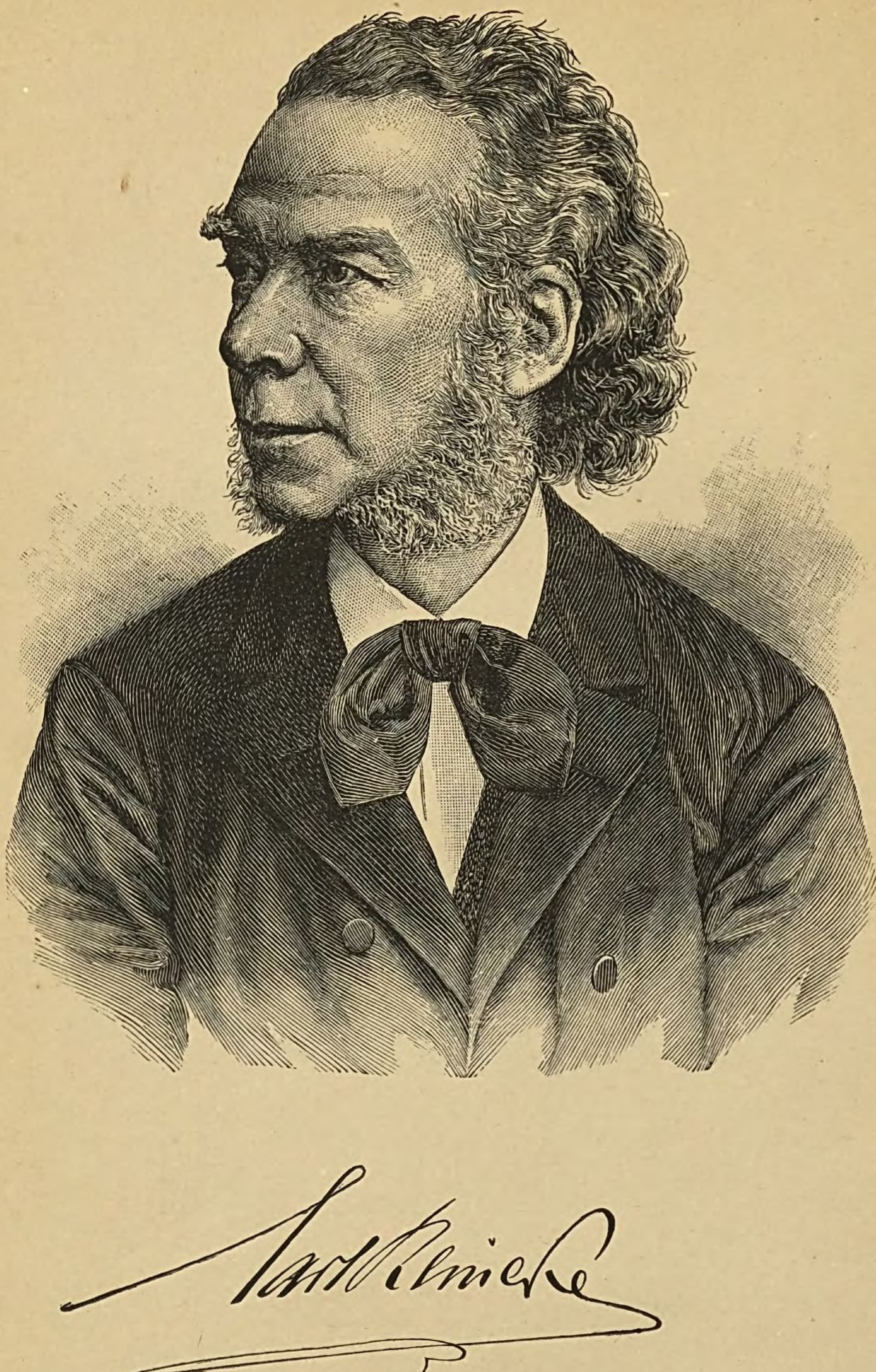
Carl Reinecke.

Sein Leben, Wirken und Schaffen


Carl Reinecke

Carl Reinecke.

Sein Leben, Wirken und Schaffen.

Ein Künstlerbild

von

Wilh. Jos. v. Wasielewski.

„Leicht und angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht blos gelingt, sondern der es macht."

Gotthold Ephraim Lessing.

Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann.
Leipzig, St. Petersburg, Moskau.

Frau Hilda, Freifrau von Deichmann

geb. von Bunsen

verehrungsvoll zugeeignet

vom Verfasser.

Die folgenden Blätter bedürfen keiner Rechtfertigung. Ein Mann, der ein halbes Jahrhundert hindurch in hervorragender und erfolgreicher Weise für die Kunst thätig gewesen ist, hat vollen Anspruch auf eine literarische Würdigung seiner Leistungen. Als ein solcher Mann darf aber Carl Reinecke bezeichnet werden. Es ist keineswegs beabsichtigt, mit gegenwärtiger Schrift eine erschöpfende Biographie desselben vorzulegen, — eine solche wäre zur Zeit nicht am Platze, da Reinecke noch in voller Rüstigkeit seines Berufes waltet. Lediglich kam es darauf an, eine gedrängte Schilderung seines vielseitigen Wirkens zu geben, deren Vervollständigung in biographischer und kritisch ästhetischer Hinsicht einer späteren Zeit überlassen sei. Möge denn das hier Dargebotene freundliche Aufnahme bei den zahlreichen Freunden und Verehrern der Tonmuse Reinecke's finden und die hohe Werthschätzung, welcher dieser ausgezeichnete Künstler genießt, in immer weitere Kreise tragen.

Inhalt.

Anhang.

I.

Reinecke's äußerer Lebensgang.

Die Kunstgeschichte liefert nicht wenige Beispiele dafür, daß talentvolle Naturen, denen eine in materieller Beziehung entbehrungsvolle Jugend beschieden war, durch Willenskraft, ausdauernden Fleiß und hohes Streben bis zur Meisterschaft vorzudringen wußten. Zu ihnen ist Carl Reinecke zu zählen. Seine nächsten Vorfahren erfreuten sich keiner bevorzugten Lebensstellung, und da sie auch nicht mit Glücksgütern gesegnet waren, so wurde es ihnen sauer genug, sich und die Ihrigen durchzubringen.

Reinecke's Urgroßvater väterlicherseits versah das Amt eines Dorfschullehrers in der Nähe Hamburg's, und dessen Sohn übte das ehrsame Handwerk Hans Sachs' und Jacob Böhme's. Dieser Sohn war ein Mann von gewecktem Geist, klarem Verstande und Mutterwitz. Trotzdem brachte er es nicht weiter, als zu einer höchst bescheidenen Existenz in Hamburg. Hier verheirathete er sich, und am 22. November 1796 wurde ihm ein Knabe geboren. Für die Erziehung desselben vermochte er bei seinen sehr beschränkten Verhältnissen nur äußerst wenig zu thun. Er ließ ihn die Hamburger Freischule besuchen, in welcher kaum mehr als Lesen, Schreiben und elementares Rechnen gelehrt wurde. Dies war die ganze elterliche Mitgabe des Knaben für's Leben. Durch einen glücklichen Zufall aber ward die in ihm schlummernde musikalische Anlage geweckt, ein Umstand, welcher sich später von großer Wichtigkeit für ihn erwies. Eines Tages mußte er nämlich ein von seinem Vater aus-

gebessertes Stiefelpaar zu dessen Eigenthümer tragen. Dieser war ein Lehrer und soeben damit beschäftigt, seiner Tochter den Sopran eines dreistimmigen Liedes einzuüben, als der Ueberbringer der Stiefel ins Zimmer trat. „Wenn der Bursche da die zweite Stimme singen wollte", sagte der Lehrer, den Knaben erblickend, „so könnten wir das Lied dreistimmig probiren." Obwohl nun der Kleine keinen Begriff vom Notenlesen hatte, so ging er in seiner Naivetät doch auf des Mannes Aeußerung bereitwillig ein, und vertrat seine Partie, nach dem Gehör improvisirend, in einer Weise, die von unverkennbarer musikalischer Begabung zeugte. Dies veranlaßte den Lehrer, dem Knaben Clavierunterricht zu ertheilen, der indessen nur etwa drei Monate währte. Nach Ablauf dieser Zeit war der kleine Reinecke wieder sich selbst überlassen. Die empfangene Anregung wirkte jedoch in ihm fort. Sowohl in musikalischer, wie auch in wissenschaftlicher Hinsicht suchte er sich ohne jede Beihilfe weiter zu bilden. Nach Zurücklegung des 15. Lebensjahres hatte er sich so viel Kenntnisse erworben, daß ihm die Hilfslehrerstelle an einer Altonaer Stadtschule übertragen werden konnte. Daneben wurde er zum Oefteren veranlaßt, den Kirchengesang bei der Frühpredigt zu leiten. Die letztere Thätigkeit gab ihm Gelegenheit, sich als Sänger hören zu lassen. Da seine Stimme sich inzwischen zu einem schönen Tenor entwickelt hatte, erregte sein Gesang die Aufmerksamkeit der Kenner. Unter diesen befand sich ein damals in Altona angesehener kunstverständiger Musikfreund, der Dr. Mutzenbecher, welcher so großes Gefallen an der ungewöhnlichen Stimmbegabung des Jünglings fand', daß er demselben einige Zeit hindurch Gesangsstunden ertheilte. Der damit verbundene günstige Erfolg bestimmte den strebsamen Schüler, seine Hilfslehrerstelle aufzugeben, und sich gänzlich der Kunst zu widmen. Neben der eifrigen Fortsetzung des Gesangsstudiums auf eigene Hand, erhielt er einige Anleitung in der Musiktheorie von dem bekannten Hamburger Organisten Joh. Friedr. Schwencke. Nachdem dieser Unterricht aufgehört hatte, wurde der junge Mann

sein eigener Führer, indem er sich durch theoretische Werke, wie sie ihm eben erreichbar waren, selbst weiter bildete. Daneben zog er auch das Clavier-Violin-Guitarren- und Violoncellspiel mit besonderer Bevorzugung des ersteren in den Bereich seiner Uebungen. Er wurde mit einem Wort ein self-made-man. Als Sänger leistete er weiterhin Vorzügliches, und in seiner Eigenschaft als Clavier- und Theorielehrer hatte er mit der Zeit so ansehnliche Erfolge zu verzeichnen, daß man ihn im Jahre 1844 als Musiklehrer an das königliche Seminar nach Segeberg berief, welches Amt er über 25 Jahre mit allen Ehren bekleidete. Er starb am 14. August 1883. Für seine pädagogische Begabung legen zwei von ihm veröffentlichte theoretische Schriften Zeugniß ab. Die Titel derselben sind: „Leitfaden für Lehrer und Schüler beim Unterrichte im Fortepianospielen" (Verlag von Aue in Altona, 1834), und „Harmonielehre oder Generalbaß für Seminaristen, Cantoren und Organisten" (Verlag der Schulbuchhandlung in Segeberg, 1865).

Während der ersten Jahre seiner musikalischen Thätigkeit befand sich dieser treffliche Mann, da seine Einkünfte äußerst schmal waren, in einer sehr beengten Lage. Doch verbesserte sich dieselbe als er bei einer wohlhabenden Altonaer Familie Hauslehrer wurde. Noch günstiger gestalteten sich aber die Verhältnisse für ihn, nachdem er angefangen hatte, sich in Altona gänzlich dem Berufe eines Musiklehrers zu widmen. Seine von tüchtigem, gründlichen Wissen getragene pädagogische Begabung erwarb sich binnen kurzer Zeit allgemeine Anerkennung, so daß er bald eine ansehnliche Schülerzahl gewann. Sein Jahreseinkommen blieb freilich bei den damaligen bescheidenen Stundenhonoraren immer noch ein recht mäßiges. Indessen erschien es ihm ausreichend zur Begründung eines eigenen Hausstandes. Im Alter von 26 Jahren, also 1822, verheirathete er sich mit Henriette Wetegrove. Seine Gattin, die ihm schon nach sechsjähriger glücklicher Ehe durch den Tod wieder entrissen wurde, beschenkte ihn mit einer Tochter und mit einem Sohne. Dieser war unser Tonmeister Reinecke, welcher am 23. Juni 1824 ge-

boren, und auf die Namen Carl Heinrich Carsten*) getauft wurde, während seine Schwester den Vornamen Betty erhielt.

Beiden Kindern ertheilte der Vater frühzeitig Clavierunterricht. Mit dem kleinen Carl wurde derselbe bereits im fünften Lebensjahre begonnen. Es war damit keineswegs die Absicht einer Vorbereitung für den Künstlerberuf verbunden, obwohl der Knabe, gleich seiner Schwester, von vorne herein ungewöhnlich gute Anlagen zeigte. Durch einen Zufall aber mußte der Vater die Ueberzeugung gewinnen, daß seinem Sohne eine musikalische Begabung innewohne, die der sorgfältigsten Pflege werth sei. Papa Reinecke hatte sich nämlich mit einigen dilettirenden Kunstfreunden zu einem allwöchentlich in seiner Behausung abgehaltenen Kammermusikkränzchen vereinigt, bei welchem er selbst die Bratschenpartie vertrat. An einem dieser Abende wurde ein Haydn'sches Streichquartett gespielt. Plötzlich erklang eine vollständige Disharmonie, die man im Augenblick weder zu erklären noch zu beseitigen wußte. Da rief der kleine Carl, welcher die Erlaubniß erhalten hatte, zuhören zu dürfen, in die Berathung der Executirenden naiv hinein: „Papa! in der Violoncellstimme muß ein Druckfehler sein." Der Knabe hatte instinctiv das Richtige getroffen.

Da die vielfach erprobte Lehrmethode des Vaters durchaus zweckmäßig war, der Unterricht von ihm mit großer Pünktlichkeit ertheilt, und auch auf regelmäßiges Ueben gehalten wurde, so machte das Geschwisterpaar schnelle Fortschritte. Nachdem W. A. Müllers „erster Lehrmeister", sowie die Uebungen von A. E. Müller nebst der Müller-Löhlein'schen Schule gründlich durchgenommen worden, ergaben die Compositionen Pleyl's, Kuhlau's, Dussek's und Anderer im Verein mit Hummel's dreibändiger Clavierschule das weitere Studienmaterial. Späterhin kam eine

---

*) Es mag hier gleich bemerkt werden, daß Reinecke seine Vornamen „Heinrich Carsten" als Autornamen für die Texte benutzte, welche er sich selbst zu einigen seiner Vocalwerke verfaßte.

geeignete Auswahl Haydn'scher, Mozart'scher und Beethoven'scher Claviersätze an die Reihe. Was sonst noch an wünschenswerthen Pianofortewerken zu beschaffen war, schrieb der Vater, nachdem er seinem anstrengenden Berufe als vielbegehrter Musiklehrer gegnügt, in den späten Abendstunden eigenhändig ab. Auch setzte er Orchesterwerke anerkannter Componisten nach den Stimmen in Partitur, um Clavierauszüge davon für seine Kinder anzufertigen, welche sich durch ihr Streben, dem Vater Freude zu machen und vorwärts zu kommen, gegenseitig aneiferten. Betty R. wurde mit der Zeit eine treffliche, kunstverständige Clavierspielerin, machte indessen keinen beruflichen Gebrauch davon, und verheirathete sich später. Ihr Bruder Carl blieb aber gegen sie nicht nur nicht zurück, sondern übertraf sie nach Verlauf einiger Jahre sowohl durch seine pianistischen Leistungen, sowie auch durch die Vielseitigkeit seines Musiktreibens.

Der Clavierunterricht, welchen Carl R. von seinem Vater erhielt, galt nicht allein der technischen Fertigkeit, sondern ebensosehr der Erweckung des musikalischen Gefühles und des Auffassungsvermögens. Daneben wurde das prima vista-, und weiterhin auch das Partiturspiel fleißig geübt. Als Bildungsmittel für das Gehör kam dann noch die Beschäftigung mit der Geige hinzu, wobei die damals sehr geschätzte Violinschule von Kreutzer, Rode und Baillot als Leitfaden benutzt wurde.

Von großer Wichtigkeit für Reinecke's Entwickelungsgang waren die schon erwähnten regelmäßigen Musikabende, welche der Vater bei sich veranstaltet hatte. Obwohl die Bewirthung der Gäste eine nur bescheidene sein konnte, so kamen die Betheiligten, zu denen sich auch einzelne Fachmänner gesellten, gern zusammen, weil ihnen bequeme, zwangslose Gelegenheit geboten war, die Schätze der Kammermusik miteinander zu genießen. Hauptsächlich wurden Streichquartette, dann aber auch Quintette gespielt. Neben den Schöpfungen Haydn's, Mozart's und Beethoven's fanden die einschlagenden Werke Onslow's, Ries', Fesca's, Franz Schubert's und Cherubini's Berücksichtigung; später wurden

auch diejenigen Mendelsohn's und Schumann's (diese sofort nach ihrem Erscheinen) durchgenommen. Als Carl R. eine gewisse Fertigkeit im Streichinstrumentenspiel erlangt hatte, nahm er mitwirkend Theil an diesen musikalischen Unterhaltungen, zunächst als zweiter Bratschist, und dann als zweiter Violinist, bis er endlich zur Primgeige aufrückte.

Von unschätzbarem Werth war es außerdem für Reinecke, daß ihm durch das Musiktreiben im Vaterhause die Möglichkeit gegeben wurde, seine Compositionsversuche zu hören. Der Schaffenstrieb regte sich frühzeitig in ihm. Bereits im achten Lebensjahre begann er aus eigenem Antriebe und ohne jede theoretische Vorbildung kleine Tonsätze niederzuschreiben. Dieselben bestanden in Tänzen zu 16 Takten. Dem Vater blieben diese kindlichen Versuche vor der Hand verborgen. Er erhielt erst Kenntniß davon, als sein Sohn ihn zum Geburtstage mit einem umfänglicheren Walzer für Clavier und Violine, sowie mit einem Liede überraschte. Seine Freude war so groß darüber, daß er dem Knaben von da ab theoretischen Unterricht ertheilte, wobei die besten damaligen Lehrbücher als Führer dienten. Nach Absolvirung der allgemeinen Musiklehre wurde das eigentliche theoretische Studium mit der Türk'schen Generalbaßlehre begonnen. Daran schlossen sich: Albrechtsberger's Lehre vom Contrapunkt, vom Canon und von der Fuge, Marpurg's „Kunst der Fuge", Weber's „Theorie der Tonsetzkunst" und der erste Band von A. B. Marx's Compositionslehre.

Als Reinecke alle diese Werke durchgearbeitet hatte, war er 13 Jahre alt. Sein Vater ließ es aber dabei nicht bewenden, sondern stellte ihm extraordinäre Aufgaben im doppelten Contrapunkt für jedes Intervall. Dann auch ließ er ihn Fugen und Doppelfugen sowie Canons zu einem Cantus firmus anfertigen, und selbst der „Canon cancricans" (Krebscanon) nebst anderen ähnlichen contrapunktischen Kunststücken blieb nicht ausgeschlossen. Durch diese vielfachen ernsten Studien erlangte Reinecke mit der Zeit eine außerordentliche Gewandtheit und Leichtigkeit in Behandlung aller

contrapunktischer Formen, welche ihm später bei seinen productiven Arbeiten sehr zu Statten kam. Seine zahlreichen Werke legen hiervon rühmliches Zeugniß ab. Im Uebrigen ließ er keine Gelegenheit unbenutzt, um sich auch in praktischer Beziehung weiter zu fördern. So war er an den Ensembleübungen in ein paar Erziehungsanstalten seiner Vaterstadt längere Zeit als Geiger und Bratschist mitwirkend betheiligt. Und in dem von seinem Vater geleiteten Gesangverein für gemischten Chor saß er accompagnirend am Clavier, wodurch ihm eine zweckmäßige Vorbereitung für den Dirigentenberuf zu Theil wurde.

Die wissenschaftliche Bildung erlitt dabei durchaus keine Vernachlässigung. Reinecke besuchte zwar wegen seiner zarten, und in der Jugend sogar schwächlichen Constitution nicht die Schule, erhielt aber nächst den Elementargegenständen Privatunterricht in der Geschichte, Geographie, Geometrie, Physik und Naturgeschichte, sowie im Lateinischen, Französischen und Englischen. Damit geschah das Erforderliche auch für die intellectuelle Entwicklung des begabten und geweckten Knaben. Die harmonische Ineinsbildung von Geist und Gemüth, von Wissenschaft und Kunst, ließ aber jene, im Gleichgewicht der Kräfte stehende Erscheinung zu glücklicher Entfaltung gelangen, wie sie eben Reinecke kennzeichnet.

Inzwischen hatte unser Musensohn, trotz seiner vielseitig anspannenden Thätigkeit, im Clavierspiel einen Standpunkt erreicht, welcher ihn zu Solovorträgen vor einem größeren Zuhörerkreise befähigte. Am 14. Januar 1836 ließ er sich denn auch in einem Concert des Altonaer Apollo-Vereins hören. Der noch nicht zwölfjährige Knabe trug in demselben Hummels Clavierstück „La Sentinelle“ vor. Dieser Verein war ein unter R.'s Vater stehender Orchesterverband, der zur Winterszeit einige Aufführungen unter Mitwirkung von Musikern und Liebhabern veranstaltete. Waren die Leistungen desselben auch nur mäßig, so boten sie doch dem aufstrebenden Talente Carl's mannichfache Vortheile dar. Infolge seiner Betheiligung an den Productionen des Vereins wurde er nicht allein mit einer großen Anzahl von symphonischen

Werken bekannt; er lernte auch mit Instrumentalbegleitung spielen, und fand außerdem Gelegenheit seine eigenen orchestralen Erzeugnisse zu hören.

Unter den selbstgefertigten Compositionen, welche Reinecke in dem Apollo-Verein aufführte, ist eine Ouvertüre über die Marseillaise namhaft zu machen. Dieselbe sollte auch im Hamburger Elb-Pavillon zu Gehör gebracht werden, doch kam es nicht dazu, weil die Polizei glaubte, das Erklingen des französischen Revolutionsgesanges verhindern zu müssen.

Einige Wochen nach seinem ersten Debut als Clavierspieler ließ Reinecke sich in dem wiederholt erwähnten Verein mit dem Adagio und ersten Satz des Beethoven'schen C dur-Concertes hören. Dann auch trug er dort im Laufe der Zeit, abgesehen von seiner Mitwirkung in Beethoven's Tripelconcert, dessen C moll-Concert, Adagio und Rondo aus Hummel's A moll-Concert, das Concertstück in F moll von Weber, ein eigenes Concertstück, Mendelssohn's G moll-Concert dessen „Serenade und Allegro giojoso", sowie die Chopin-schen Variationen über „La ci darem la mano" vor. Die Wahl dieser zum Theil recht schwierigen Werke giebt einen Maßstab für den damals schon weit vorgeschrittenen pianistischen Standpunkt Reinecke's. Sehr zu statten kam ihm bei Einübung der genannten Musikstücke das aneifernde Vorbild ausgezeichneter Künstler, wie Clara Wieck, Franz Liszt und Alexander Dreyschock, die sich sämmtlich nach und nach in Hamburg hören ließen. Aber auch sonstige Virtuosen, wie Lafont, die Gebrüder Eichhorn und Ole Bull, welche er dort zu hören Gelegenheit fand, übten einen anregenden Einfluß auf ihn aus und beflügelten, gleich jenen pianistischen Größen, immer wieder auf's Neue seinen Studieneifer.

Andere befruchtende Erlebnisse waren für Reinecke die drei norddeutschen Musikfeste in Lübeck, Hamburg und Rostock, bei denen er an der zweiten Geige thätig war. Das von Friedrich Schneider geleitete Hamburger Musikfest (1841) wurde für ihn besonders bedeutungsvoll durch die solistische Mitwirkung Franz Liszt's und der Schröder-Devrient.

Eine große Anziehungskraft übte auf den mittlerweile zum Jüngling herangewachsenen Musensohn das Theater seiner Vaterstadt aus, welches er häufig besuchen konnte, da er oft die Stellvertretung einzelner Orchestermitglieder bei der Violine oder Bratsche übernahm. Bald auch fand er Gelegenheit, sich den Theaterdirektor und das Bühnenpersonal verbindlich zu machen. Galt es ein Lied oder einen Tanz zu instrumentiren, eine Zwischenakts-Nummer oder eine Musik hinter der Scene zu liefern, so wußte er auf der Stelle Rath zu schaffen, — ein Beweis, wie leicht ihm damals schon die Arbeit von der Hand ging. Ohne die bereits erworbene große Gewandtheit im Tonsatz hätte er dergleichen Gelegenheitscompositionen bei seinen regelmäßigen Beschäftigungen nicht ermöglichen können, zumal er auch schon vielfach als Clavierlehrer in Anspruch genommen war. Die letztere Wirksamkeit wurde für ihn insofern belangreich, als er sich dadurch bereits im jugendlichen Alter eine eigene Existenz zu begründen vermochte, worüber sein eben nicht glänzend situirter Vater begreiflicherweise freudige Genugthuung empfinden mußte.

Das 15. Lebensjahr brachte für Reinecke ein bedeutsames Ereigniß: er wurde in demselben confirmirt. Viele Menschen pflegen zu diesem Zeitpunkt die Wahl eines bestimmten Lebensberufes ins Auge zu fassen. Für Reinecke war der letztere bereits entschieden. Sein instinctiver Zug zur Kunst, seine neigungsvolle Hingabe an dieselbe, sein beharrlich ausdauernder Fleiß, seine stetig fortschreitende normale Entwickelung, so wie die bis dahin mannichfach gelieferten Beweise einer ungewöhnlichen Begabung, — Alles dieses wies ihn entschieden auf die Künstlerlaufbahn hin, die er nunmehr mit größtem Eifer verfolgte, indem er sich fast ausschließlich nur noch mit der Musik beschäftigte. Wenn er Anfangs täglich nur eine Stunde, und weiterhin zwei bis vier Stunden Clavier gespielt hatte, so verweilte er von jetzt ab so lange als möglich an dem Instrumente. Ja, es kam vor, daß ihn dasselbe an manchen Tagen bis zu dreizehn Stunden festhielt. Das Violinspiel, in welchem er es so

weit gebracht hatte, um die leichteren Concerte von Spohr und anderen Geigenmeistern, oder auch die Primgeige der ersten Quartette von Beethoven ausführen zu können, trat selbstverständlich dabei in den Hintergrund. Doch blieb ihm so viel davon, daß er sich späterhin noch während seines Aufenthaltes in Leipzig als trefflicher Bratschist beim Quartettspiel, auch in öffentlichen Productionen betheiligen konnte. Möglichst viel Zeit widmete er aber neben dem Clavierspiel fortwährend der Compositionsthätigkeit.

Es wurde bereits erwähnt, daß Reinecke Anfangs 1836 zum ersten Mal in seinem Leben als Clavierspieler vor einen größeren Zuhörerkreis trat, und daß er dann noch mehrfach in den Aufführungen des Altonaer Apollovereins als Solist mitwirkte. Nunmehr war der Zeitpunkt herbeigekommen, wo er auch anderweitig in Anspruch genommen wurde. Am 19. Januar 1839 unterstützte er durch seine Mitwirkung ein von dem Altonaer Musikdirektor Herwig veranstaltetes Concert, in welchem er Weber's Concertstück in F moll vortrug. Die Hamburger Wochenschrift „Argus" berichtete darauf bezüglich: „In Carl Reinecke erblüht ein neues, bedeutungsvolles Talent, das dem jugendlichen Virtuosen wie seiner Vaterstadt gewiß zum Ruhme gereichen wird. Ein Concert — (es war eben Weber's Concertstück) — für das Pianoforte von ihm vorgetragen, erregte große Sensation." Einige Monate danach, und zwar am 24. Mai, wirkte Reinecke in einem anderen Concerte mit, welches ein Violinist Namens Lemming in Hamburg gab. Dann aber verflossen wieder nahezu zwei Jahre, ehe er aufs Neue das Podium des Orchesters betrat. Dies geschah zunächst (1841) in dem Concert des Violinspielers Johannes Meyer, in welchem R. zwei Clavierstücke von seiner Composition zum Besten gab. Im folgenden Jahre unterstützte er am 3. März das Concert des Geigers Löwenberg. Bei dieser Gelegenheit brachte er Mendelssohn's G moll-Concert zu Gehör.

Wenn es dem rastlos Aufstrebenden einerseits erwünscht sein mußte, dergleichen Anlässe zu benutzen, um den Grad seines Könnens zu erproben, und sich mehr und mehr jene

Routine anzueignen, welche für öffentliche Leistungen von großem Belang ist, so war es andrerseits aufmunternd für ihn, von concertirenden Künstlern um seine Mitwirkung angegangen zu werden. Hatte er nunmehr doch auch als Clavierspieler einen Standpunkt erreicht, der ihn befähigte mit einzutreten in die Reihe der Berufenen und Auserwählten. Was er daheim unter Leitung seines Vaters hatte lernen können, war von ihm erreicht worden. Jetzt verlangte ihn danach, in die Welt hinauszuziehen, um dem Kunstideal, welches ihm vorschwebte, immer näher zu kommen.

Reinecke hegte den sehnlichen Wunsch, für längere Zeit nach Leipzig zu gehen, nach jener altberühmten Cantorenstadt, welche durch Felix Mendelssohn Bartholdy zur Metropole des norddeutschen Musiklebens erhoben worden war. Doch zuvor galt es die Mittel dafür zu erlangen, denn sein Vater, der sich wieder verheirathet hatte, und für den dadurch entstandenen Familienzuwachs sorgen mußte, war nicht in der Lage, ihm dieselben zu gewähren. Er baute indessen seine Hoffnung darauf, König Christian VIII. werde ihm als einem Sohne der damals noch zu Dänemark gehörenden Provinz Holstein ein Stipendium verleihen. Demgemäß rüstete er sich zu einer Kunstreise nach Kopenhagen, um den kunstsinnigen Fürsten persönlich für sich geneigt zu machen, was ihm auch gelingen sollte. Bevor er sich jedoch auf den Weg nach der dänischen Hauptstadt machte, veranstaltete er ein eigenes Concert in seiner Vaterstadt. Dasselbe fand am 10. März 1843 in der Altonaer Tonhalle unter reichlichster Theilnahme des Publikums statt. Mit welch' warmer Anerkennung seine Leistungen aufgenommen wurden, geht deutlich aus den bezüglichen Zeitungsreferaten hervor. In dem einen derselben heißt es: „Der Concertgeber spielte einen Concertsatz eigener Composition, worin er sowohl seinen Beruf zur Composition, als seine brillante Fertigkeit bewährte; die Composition enthielt bei sehr viel Jugendlichem doch recht gute Gedanken, und wird der reiche Stoff bei fortgesetztem Studium und ökonomischer Benutzung gewiß zu einer erfreulichen Reife gedeihen; jedenfalls war das Nachstreben,

obgleich nicht Nachahmen zweier der besten Meister, Weber und Mendelssohn nicht zu verkennen . . . . Den Beschluß und die Krone des Abends in jeder Hinsicht machte ein Concert von Mendelssohn, vom Concertgeber mit ausgezeichneter Fertigkeit und Geschmack vorgetragen. Wir wünschen diesem jungen, bescheidenen und talentvollen Künstler, daß er auf seiner Reise überall die verdiente Anerkennung finden möge."

Der Bericht einer anderen Zeitung sprach sich in wohlwollender und aufmunternder Weise folgendermaßen aus: „Herr Reinecke hat abermals Beweise seiner Tüchtigkeit abgelegt, und berechtigt bei seiner, jedem wahren Künstler so sehr zu wünschenden intellectuellen Bildung zu schönen Hoffnungen. Mögen sie alle auf das Befriedigendste erfüllt werden, und dem Vater des jungen Künstlers, dem er allein seine bisher erlangte Bildung verdankt, dadurch noch in den spätesten Tagen manche Freude erblühen."

Seine Reise nach Kopenhagen nahm Reinecke über Lübeck, Eutin und Kiel. In den beiden ersteren Städten concertirte er am 16. und 25. März (1843) mit gutem, sehr beifälligem Erfolge, wie aus der Lübecker Zeitung zu entnehmen ist. Sie berichtete, Reinecke habe sich „würdig gezeigt, der Künstlerbahn großer Pianisten zu folgen." Und weiter: „Sein Vortrag des Sextett in D moll von Hummel, und der anderen Pieçen, besonders der Fantasie über Lucia di Lammermoor von Liszt, ließ nichts zu wünschen übrig."

Kaum in Kiel angelangt, erfuhr Reinecke, daß Abends ein Concert des berühmten Violinvirtuosen Ernst stattfinden würde, welches er natürlich besuchte. Dasselbe war folgenreich für ihn. Unter den Zuhörern befand sich nämlich die Herzogin von Glücksburg. Diese Dame wurde von einer Gräfin Plessen, welche sich für Reinecke lebhaft interessirte, und ihn an den König von Dänemark empfohlen hatte, auf die Anwesenheit des jungen Künstlers aufmerksam gemacht. Infolge dessen veranlaßte die Herzogin, daß Reinecke von Ernst gebeten wurde, ein Solostück in das Programm einzulegen. Obwohl er im Reiseanzug war, und daher Be-

denken trug, dem Wunsche der Herzogin zu entsprechen, ließ diese nicht nach mit ihrer Einladung, so daß Reinecke schließlich derselben folgte, und Mendelssohn's Gmoll-Concert spielte. Er erntete dafür um so reicheren Beifall, je mehr das Publikum durch seinen gänzlich unerwarteten Vortrag überrascht wurde. Erfreuender und ehrender für ihn war es aber, daß Ernst sich mit der ihm eigenen künstlerischen Noblesse sogleich aus freien Stücken erbot, nunmehr auch in einem von Reinecke zu gebenden Concerte mitzuwirken, welches einige Tage darauf (am 7. April) mit glänzendstem Erfolg stattfand. R. spielte darin mit Ernst ein paar Nummern aus dessen „Pensées fugitives" und Beethoven's „Kreutzersonate", sowie allein Thalberg's „Don Juan-Fantasie", Mendelssohn's „Serenade und Allegro giojoso" und Liszt's „Fantasie" über Motive aus Lucia di Lammermoor". Über seine Solovorträge urtheilte das „Kieler Correspondenzblatt" folgendermaßen: „Der junge Künstler spielte mit einer Präcision und Sicherheit, die keine Art von Schwierigkeit, weder in Thalberg's noch in Liszt's Compositionen ahnen ließ; mit einer Abrundung und Ruhe, die sonst nur dem vorgerückten Alter eigen zu sein pflegt; mit einer Auffassung endlich, welche zeigte, daß jede Note dem Spieler zum vollkommenen Bewußtsein gekommen war."

In Kopenhagen traf Reinecke wieder mit Ernst zusammen, welcher ein so großes Gefallen an den Leistungen des jugendlichen Kunstgenossen gewonnen hatte, daß er denselben abermals um die Mitwirkung in seinem, auf den 22. April anberaumten Concert ersuchte. Nach demselben äußerte Ernst gegen Reinecke: „Mein Urtheil über Sie steht fest; ich stelle Sie ebenso hoch und noch höher als meinen Freund Döhler. Die Stücke von Heller und mir („Pensées fugitives") haben Sie mir viel besser begleitet. Sie lesen ganz vortrefflich, und wissen den Geist des Stückes sogleich aufzufassen." Einige Jahre später sprach Ernst sich über Reinecke dahin aus, daß derselbe vermöge seiner musikalisch künstlerischen Befähigung dereinst eine der ersten Capellmeisterstellen

Deutschland's einnehmen werde, — eine Prophezeihung, welche bekanntlich buchstäblich eingetroffen ist.

Die warme Anerkennung, deren Reinecke sich von Seiten der öffentlichen Kritik und eines so ausgezeichneten Künstlers wie Ernst erfreuen durfte, hätte auf seine weitere Entwickelung möglicherweise nachtheilig einwirken können. Aber er besaß Selbsterkenntniß genug, um sich zu sagen, daß nur bei fortgesetztem emsigen Studium das von ihm erstrebte Ziel zu erreichen sei. Dadurch wurde er vor jener dünkelhaften Ueberhebung bewahrt, die schon so manchem Talent geschadet hat.

Anfangs Mai sollte sich die Angelegenheit, welche Reinecke nach Kopenhagen geführt hatte, auf eine für ihn befriedigende Weise erledigen. Der König verlieh ihm, nachdem er bei Hofe gespielt, ein Stipendium, welches ihn in Stand setzte, sich mit Muße seiner weiteren Ausbildung zu widmen. Nachdem er am 18. Mai unter Döhler's Mitwirkung eine Soirée veranstaltet hatte, besuchte er noch Stockholm, wo er sich im Hoftheater während der Zwischenakte hören ließ.

Von seinem Ausfluge heimgekehrt, bereitete Reinecke sich für einen längeren Aufenthalt in Leipzig vor, wohin er Ende September (1843) abreiste. Leipzig war zu jener Zeit für Deutschland die alma mater der Tonkunst. Das dortige, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts fest begründete Musikleben hatte vom Jahr 1835 ab durch Felix Mendelssohn Bartholdy's bewundernswerthe Wirksamkeit als Componist und Dirigent der Gewandhausconcerte den glänzendsten Aufschwung genommen. Künstlerische Größen wie Robert Schumann und dessen geniale Gattin, und andere namhafte musikalische Persönlichkeiten lebten dort, oder weilten daselbst zeitweise, und von nah und fern kamen, namentlich zur Winterszeit Tonsetzer, Sänger und Sängerinnen, sowie Virtuosen aller Art und Qualität herzu, um mitwirkend Theil zu nehmen an dem reich bewegten Kunstleben der altberühmten sächsischen Musenstadt. Junge aufstrebende Talente konnten daher für ihre höhere Ausbildung nichts besseres thun, als nach Leip-

zig zu pilgern, und die richtige Erkenntniß dessen führte auch Reinecke dahin. Er beabsichtigte keineswegs das kurz vorher erst von Mendelssohn ins Leben gerufene Conservatorium zu besuchen, gedachte auch nicht, bei einem oder dem anderen der dortigen Koryphäen Privatunterricht zu nehmen. Lediglich war es ihm darum zu thun, die Fülle des dortigen hochbedeutsamen Tonlebens auf sich einwirken zu lassen, und im anregenden Verkehr mit Künstlern sowie mit gleichstrebenden Kunstbeflissenen sein Wissen und Können zu bereichern und zu steigern. Feine Beobachtungsgabe, und schnelles, sicheres Erfassen alles Dessen, was seinen künstlerischen Horizont erweitern konnte, förderten ihn im Verein mit dem, emsiger als je betriebenen Selbststudium in erwünschtem Maße.

Bald nach seiner Ankunft in Leipzig suchte er die musikalischen Notabilitäten der Stadt, und vor allem Mendelssohn auf, der ihn sehr freundlich empfing, und sich Einiges von ihm vorspielen ließ. Auch Ferd. Hiller, der im Winter 1843—1844 die Gewandhausconcerte dirigirte, und Concertmeister David bezeigten ein lebhaftes Interesse für ihn, so daß er schon zu einem der nächsten Gewandhausconcerte als Solist engagirt wurde. Dasselbe fand am 16. November statt. Reinecke trug Mendelssohn's „Serenade und Allegro giojoso" (op. 43) in Gegenwart des gefeierten Componisten vor. Wie dieser speciell, vom Standpunkte des Meisters aus, über R.'s Leistungen als Clavierspieler und Componist damals urtheilte, wird an anderem Orte mitzutheilen sein.

Welche Schätzung Reinecke alsbald in Leipzig genoß, beweist der Umstand, daß er nicht nur im folgenden Winter wieder zum Solospiel im Gewandhausconcert, sondern auch weiterhin wiederholt zur Mitwirkung in den damit verbundenen Kammermusiksoiréen eingeladen wurde. So trug er in denselben am 25. März 1845 Schumann's Clavierquintett, und am 13. April desselben Jahres Franz Schubert's Claviertrio (op. 100) mit Ferdinand David und dessen Quartettgenossen vor. Um diese Zeit war er in Leipzig überhaupt schon zu einer vielbegehrten Persönlichkeit geworden. Die angesehensten musikalischen Familien des

Ortes zogen ihn in ihre Kreise. Besonders lebhaft gestaltete der Verkehr sich in dem Hause Raymund Härtel's, des Mitchefs der weltbekannten Verlagshandlung Breitkopf und Härtel. Bei diesem wurde häufig musicirt. Den Anlaß dazu gab ein Quartettbund, welchem außer Reinecke und dem Verf. d. Bl. der Leipziger Violoncellist Andreas Grabau, und der aus Hamburg herzugekommene Violinist Otto v. Königslöw angehörten. Die Mitglieder dieses vierblättrigen Kleeblatt's standen in freundschaftlicher Beziehung zu einander, und widmeten sich bei ihren häufigen Zusammenkünften auf's Eifrigste der Pflege des Quartettspieles, wobei Reinecke die Bratsche vertrat. Wenn es jedoch galt, Kammermusikwerke auszuführen, bei denen das Pianoforte betheiligt war, so übernahm selbstverständlich R. die Führung der Genossen. In begeisterter Hingebung wurden die Streichquartette der Classiker, nicht minder aber diejenigen der zeitgenössischen Meister studirt und eingeübt. Nachdem Reinecke mit seinen Kameraden im Winter 1845—46 einige Kammermusik-Soiréen in Halle gegeben hatte, verließ er Leipzig, unternahm zunächst mit seinen Quartettgenossen einen Ausflug nach Bremen und Hannover, und dann mit dem Verf. d. Bl. allein eine Kunstreise, die sich bis Riga erstreckte. Hierauf besuchte er seine Vaterstadt, um sich vor seinen Landsleuten wieder einmal in einem eigenen Concerte hören zu lassen. Demnächst verweilte er einige Zeit im Seebade Wyck, wo er mehrmals vor dem Könige von Dänemark spielte, welcher ihn in Anerkennung seiner Leistungen zum Hofpianisten ernannte. Mitte October (1846) gab er abermals ein Concert in Altona, und ging darauf über Kiel, wo er gleichfalls concertirte, zu längerem Aufenthalt nach Kopenhagen. Dort entfaltete R. eine ersprießliche Wirksamkeit, theils im Verein mit fremden und einheimischen Künstlern Concerte veranstaltend, theils Clavierunterricht ertheilend. Dabei wurde selbstverständlich die Composition nicht vernachlässigt.

Inmitten dieser Thätigkeit hatte Reinecke das Mißgeschick, im Januar 1847 auf dem Glatteise zu fallen, wo-

bei er sich eine heftige Verstauchung des linken Handgelenkes zuzog. Nach einigen Wochen vermochte er zwar wieder zu spielen, und in einem Hofconcerte mitzuwirken, indessen war das Uebel keineswegs schon ganz beseitigt. Vielmehr machte es sich, nachdem R. auf Wunsch des in Wyck anwesenden Königs daselbst ein Concert gegeben hatte, wieder so stark fühlbar, daß er geraume Zeit hindurch fast gar nicht mehr spielen durfte. Durch Schonung und zweckmäßige Behandlung des leidenden Gelenkes erlangte er aber nach und nach den völlig freien Gebrauch der linken Hand zurück.

Unterdessen waren Verhältnisse eingetreten, die Reinecke's ferneres Verbleiben in Kopenhagen nicht räthlich erscheinen ließen. Am 22. Januar 1848 starb Dänemarks König, Christian VIII., und sofort nach seinem Tode wurde die schleswig-holstein'sche Frage, welche vorher schon eine lebhafte Agitation hervorgerufen hatte, zu einer brennenden. Die Vorbereitungen, welche Dänemark zu der, Ende März des genannten Jahres in Scene gesetzten militärischen Action traf, bestimmten Reinecke um so mehr, Kopenhagen zu verlassen, als er begreiflicherweise auf Seiten der schleswig-holstein'schen Bevölkerung stand, zu der er ja von Geburt gehörte. Zunächst begab er sich nach dem holstein'schen Städtchen Segeberg, wo sein Vater, wie man bereits weiß, am Schullehrer-Seminar wirkte, und stellte sich dort der Militär-Commission, wurde aber wegen seiner zarten Constitution vom Soldatendienst entbunden. Als sich die Kunde von den ersten Gefechten zwischen den dänischen und deutschen Truppen verbreitete, welche zum Rechtsschutz der Herzogthümer in Holstein eingerückt waren, gab Reinecke seiner deutsch-patriotischen Gesinnung dadurch Ausdruck, daß er ein Concert in Altona veranstaltete, dessen reichen Ertrag er den im Kampfe für Schleswig-Holsteins gerechte Sache verkrüppelten deutschen Kriegern zuwandte. Das betreffende Concert fand am 13. Mai 1848 statt.

An eine Rückkehr nach Kopenhagen war jetzt für R. freilich nicht mehr zu denken. Seine Blicke richteten sich auf's Neue nach Leipzig, wo er mit Beginn des Herbstes wieder

zu längerem Verweilen einkehrte. Auf der Reise dahin schrieb er seinem Vater: „Ich knüpfe diesmal besondere Hoffnungen an meinen Aufenthalt in Leipzig, empfinde aber die Schwierigkeiten meines Berufes sehr. Mir schwindelt, wenn ich bedenke, welchem Ziele ich nachzustreben habe; ich scheine mir so ohnmächtig! Mit jedem Schritt dem Ideale näher, weicht es weiter zurück. Ich hoffe jedoch viel von dem regen Treiben in Leipzig."

Dieses Bekenntniß zeugt ebensosehr für Reinecke's nachahmenswerthe Bescheidenheit, wie für das redliche und rastlose Streben, von dem er beseelt war. Sein gediegener, aller Selbsttäuschung und Anmaßung unzugänglicher Charakter unterschied sich von jenen Naturen, die die Kunst nicht über sich erkennen, und sie um ihrer selbst willen pflegen, sondern zur Befriedigung kleinlicher Eitelkeit benutzen, da sie dann gar so leicht auf Irrwege gerathen, oder in Größenwahn verfallen. Vor solchen bedauerlichen Erscheinungen blieb Reinecke, Dank seiner gesinnungsvollen Denkungsart, stets bewahrt.

Die musikalischen Verhältnisse Leipzig's fand R. nicht mehr ganz in dem früheren Zustande. Mendelssohn, die Seele des dortigen Kunstlebens, war am 4. November 1847 aus diesem Leben geschieden, und Gade, der ihn als Dirigent der Gewandhausconcerte vertrat, hatte im Frühjahr 1848 Leipzig verlassen, um nach Kopenhagen zurückzukehren, infolge dessen die Leitung des genannten Kunstinstituts an Julius Rietz überging, welcher im Jahre zuvor als Capellmeister an das Leipziger Stadttheater berufen worden war. Außer diesem Künstler hatte die Stadt bereits 1846 in dem Claviermeister Ignaz Moscheles einen Zuwachs erhalten. Die entstandene Lücke war mithin wieder ausgefüllt. Einen vollen Ersatz für den Verlust Mendelssohn's hatte man freilich nicht zu beschaffen vermocht. Indessen nahm das Leipziger Musikleben seinen gewohnten Fortgang.

Reinecke knüpfte sogleich die alten, ihm von früher her werth gewordenen Beziehungen wieder an, und gewann neue

hinzu. Ueberall wurde er mit offenen Armen empfangen. In besonders regen künstlerischen Verkehr trat er nun auch zu dem Frege'schen Hause. Frau Livia v. Frege[1]), eine der Gesangskunst in seltenem Grade mächtige Dame von eminenter musikalischer Begabung und feinstem Kunstgefühl, hatte in ihrer Behausung dem Dienst der Tonmuse eine Stätte bereitet, zu welcher nur wenige Bevorzugte Zutritt fanden. Speciell im Winter 1848—49 fanden bei ihr regelmäßig an jedem Freitag musikalische Abendunterhaltungen statt, die sie durch ihre reizvollen, von Reinecke begleiteten Gesangsvorträge schmückte. Zur Abwechselung trug derselbe im Verein mit zwei Kunstgenossen[2]) klassische Kammermusikwerke vor.

Fand Reinecke nun auch reichliche Gelegenheit, seine Kunst in Privatkreisen auszuüben, so mußte es ihm doch erwünscht sein, möglichst bald wieder das Podium des Gewandhaussaales zu betreten, um dem Publikum zu zeigen, welchen Standpunkt er inzwischen als ausübender und schaffender Musiker erreicht hatte. Man ließ ihn nicht lange auf eine Einladung warten. Schon am 9. November spielte er im Gewandhausconcert. Zum Vortrag brachte er sein so eben erst vollendetes Concertstück op. 33 mit Orchesterbegleitung, und an Solosätzen Schumann's „Aufschwung", ein Notturno von Chopin und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn. Der Erfolg war ein so vollständiger, daß ihm nicht allein die wärmste Anerkennung von Seiten der Zuhörer und der Kritik zu Theil wurde, sondern daß auch die tonangebenden künstlerischen Persönlichkeiten Leipzig's, wie Rietz, Moscheles, Hauptmann und David sich veranlaßt fühlten, ihn durch eine besondere Beglückwünschung auszuzeichnen. Die ihm gewordene ehrenvolle Anerkennung machte ihn aber nicht bequem und selbstzufrieden, sondern spornte seinen Eifer aufs Neue an. Jede freie Stunde widmete er der Arbeit, nament-

---

[1]) Geb. am 13. Juni 1818 in Gera, gest. am 22. August 1891 in Abtnaundorf bei Leipzig.

[2]) Diese waren der schon erwähnte Violoncellist Grabau und der Verf. d. Bl.

lich aber dem eigenen Schaffen. Eine wohlthätige Unterbrechung brachte in seine rastlose Thätigkeit ein mehrtägiger Besuch bei Franz Liszt in Weimar, zu welchem dieser ihn freundlichst eingeladen hatte. Es geht daraus hervor, daß auch dieser vielgefeierte Künstler ein besonderes Interesse an Reinecke nahm, und wie lebhaft dasselbe war, bewies Liszt durch die anerkennenden Worte, welche er dem jüngeren Kunstgenossen in einem für das Pariser Journal „La Musique“ geschriebenen Aufsatz widmete. In diesem Artikel[1]), welcher am 1. Juli 1849 erschien, äußerte Liszt sich folgendermaßen über Reinecke:

M. Reinecke est un pianiste des plus distingués, qui s'est fait entendre cet hiver, à plusieurs concerts du „Gewandhaus“, à Leipzig, où le public, accoutumé aux plus

---

[1]) Der oben erwähnte Artikel erschien unter dem, von der Redaction eigenmächtig hinzugefügten Titel: „Quelques conseils aux Artistes“, worüber Liszt sich gegen Reinecke in einer Zuschrift (d. d. Helgoland, 7. September 1849) mißbilligend aussprach wie folgt: Relativement à l'article qui a parn dans la „Musique“ j'ai toute sorte d'excuses à vous faire. La Rédaction du journal a jugé à propos, je ne sais vraiment pourquoi, de lui donner un titre que je désavoue complètement, et qui certes ne me serait jamais venu à l'esprit. De plus, le prote ne s'est pas fait faute de changer plusieurs mots et d'en omettre d'autres. Ce sont les inconvéniences inévitables des articles envoyés par la Poste, et dont les correcteurs d'épreuves ne savent pas lire l'écriture. Toutefois, tel qu'il est, je me plais à croire qu'il ne vous a fait aucun tort dans l'esprit du Public français, qui a des habitudes et des exigences qu'il faut bien connaître quand on tient avant tout à servir ses amis en étant juste pour eux. 2 Numèros de vos kleine Fantasiestücke ont été distribuè à un millier d'exemplaire avec le journal „la Musique“ sous le titre assez malencontreux à mon sens de „Bluettes“ — mais nonobstant ce titre, et les mots „Adoptées par F. Liszt“ que le Redacteur a encore pris la responsabilité d'y ajouter, je suis persuadé que cette Publication vous est une bonne entrée en matière avec le monde musical de la France, et en ne m'attachant qu'à ce résultat je suis charmé d'avoir pu y contribuer.

— . — — — — — — — — — — — — — — —

Veuillez mon cher Monsieur Reinecke me donner de temps à autre de vos nouvelles, et disposer de moi comme d'un ami qui vous est sincèrement attaché et dévoué. F. Liszt.

excellentes exécutions, l'à justement accueilli avec l'estime et la sympathie qui lui sont dues. D'un caractère dont la douceur semble être la seule expansion, il apporte dans son art le sentiment intelligent et profond plutôt qu'agissant de Schiller. Jl prend les idées à leurs racines, mais il en connaît et les fleurs et les fruits. En combien l'impression passionée tendrait-elle à se les approprier, est un secret que, comme Schiller, il paraît vouloir se garder à lui-même. Nous connaissons de lui des trios, des quatuors qui, riches de forme et élevés de sentiment, ont pour cachet principal une allure noble et contenue".

Diese Kundgebung fand bald darauf in englischer Uebersetzung jenseits des Oceans durch die Philadelphia-Zeitung weitere Verbreitung.

Reineckes diesmaliger Aufenthalt in Leipzig währte bis Ende des Sommers 1849. Zu diesem Zeitpunkt wandte er sich nach Bremen, wo er sich mit einem Concerte einführte, welches am 7. October unter Franz Liszt's freundlicher Mitwirkung stattfand und den glänzendsten Erfolg hatte. Liszt trug bei dieser Gelegenheit seine Don Juan-Fantasie, und außerdem mit Reinecke die Variationen über den Marsch aus Preciosa von Moscheles und Mendelssohn vor.

Das Kunstleben Bremens hatte nach und nach einen so günstigen Aufschwung genommen, daß es damals schon zu den ansehnlichsten musikalischen Orten Deutschlands gezählt werden konnte. Die Stadt besaß feststehende Abonnement-Concerte nach dem Modus des Leipziger Gewandhauses, und die Pflege der Kammer- und Hausmusik war eine weitverbreitete in allen Schichten des Bürgerthums. Künstlerische Celebritäten aller Art erschienen als enthusiastisch begrüßte Gäste, und trugen wesentlich zur Bereicherung der dargebotenen Kunstgenüsse bei. In dem ersten Winter nach Reinecke's Ankunft besuchten Jenny Lind und Clara Schumann Bremen. Von beiden Damen wurde Reinecke um seine Mitwirkung in ihren Concerten gebeten, zu der er sich selbstverständlich gern bereit zeigte. Jenny Lind bewies ihm dadurch ihre Erkenntlichkeit, daß sie sein am 4. Juli 1850 ver-

anstaltetes Concert unterstützte, zu welchem das Publikum von nah und fern herbeiströmte.

Ein anderes für Reinecke erfreuliches Erlebniß war die Aufführung einer von ihm während seines Kopenhagener Aufenthaltes componirten und persönlich dirigirten A moll-Symphonie in dem letzten Bremenser Abonnement-Concert der Saison 1849/50. Der Hamburger Correspondent meldete in Bezug darauf, das Werk habe dem Componisten „die höchste Anerkennung aller Kunstverständigen" erworben, und gezeigt, „daß er als Componist und Pianoforte-Virtuos eine gleich bedeutende Stellung" einnehme. Dieses Werk ist verloren gegangen.

Neben seiner ununterbrochen fortgesetzten schöpferischen Thätigkeit ertheilte Reinecke, wie schon während seines Leipziger Aufenthaltes vielfach Unterricht im Clavierspiel an vorgeschrittenere Liebhaber.

Zu Beginn des Jahres 1851 unternahm Reinecke in Begleitung seines Freundes Otto v. Königslöw, dem nachmaligen Kölner Concertmeister, eine Reise nach Paris, um diese Weltstadt und ihr Musikleben aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Das Künstlerpaar fand dort Gelegenheit, sich vereint in einem Concert des Saales „Henry Herz" hören zu lassen, und ein eigenes gut besuchtes Concert zu geben. Auf speciellen Wunsch Franz Liszt's ertheilte Reinecke dessen Töchtern Blandine (spätere Frau Ollivier) und Cosima (nachmalige Gattin v. Bülow's und Wagner's) während seines dreimonatlichen pariser Aufenthaltes Clavierunterricht. Nachdem er dann noch Hector Berlioz' Einladung gefolgt war, in dem von diesem geleiteten Philharmonischen Concert als Solist mitzuwirken, wurde von ihm die Rückreise angetreten, nicht um auch weiterhin in Bremen zu bleiben, sondern sich für die Uebersiedelung nach Köln vorzubereiten, wohin er inzwischen durch Ferd. Hiller an die „Rheinische Musikschule" berufen worden war. Seine Functionen an diesem Institut als Lehrer der Composition und des Clavierspiels begann er im Herbst desselben Jahres.

Die Lehrthätigkeit an der Rheinischen Musikschule durfte

Reinecke insofern willkommen sein, als er dadurch eine regelmäßige amtliche Wirksamkeit erlangte, welche erwünschte Gelegenheit darbot, sein pädagogisches Talent nach verschiedenen Seiten zu entfalten. Daß er zugleich vielfach als Lehrer des Clavierspieles von den angesehensten Familien der Stadt begehrt wurde, war bei seiner künstlerischen und persönlichen Beliebtheit natürlich. Trotz seiner reichlichen Beschäftigung fand er noch immer Zeit, Studien zur Conservirung seiner Spieltechnik zu machen, in auswärtigen Concerten mitzuwirken, und fleißig zu schaffen.

Wie erfreulich und nutzbringend sich nun auch in der Metropole des Rheinlandes die Verhältnisse für ihn gestalteten, so erscheint es doch begreiflich, wenn er den Wunsch hegte, zu einer durchaus selbstständigen Stellung zu gelangen, in der er nach eigenem Ermessen frei disponiren, und seine Kräfte höheren künstlerischen Zwecken widmen konnte. Dieser Wunsch erfüllte sich ihm durch die Berufung zum städtischen Musikdirector nach Barmen, wohin er im Frühjahr 1854 übersiedelte. Ehe es geschah, wurde ihm zu Ehren eine solenne Abschiedsfeier veranstaltet, welche bewies, welche Verehrung er genoß, und wie gern die Kölner Musikfreunde ihn noch länger den ihrigen genannt hätten. So schwer es ihm daher auch wurde, den Ort zu verlassen, in welchem er die reichlichste Liebe und Anerkennung genossen, so erleichterte ihm doch der Gedanke das Scheiden, einen wichtigen Fortschritt in seiner künstlerischen Laufbahn zu thun.

Obwohl in Barmen bereits ein musikalisch reges Leben bestand, ließ sich für die Hebung und Fortentwickelung desselben noch Vieles thun. Reinecke, des rühmlichsten Thatendranges voll, war vermöge seiner vorzüglichen künstlerischen Leistungen, sowie seiner persönlichen Eigenschaften ganz der Mann dazu. Und da es sich auch herausstellte, daß er eine entschiedene Begabung zum Einstudiren und Dirigiren größerer Vocal- und Instrumentalkörper besaß, so folgten die ihm untergebenen Gesangs- und Orchesterkräfte gern seiner Führung. Nach Verlauf des ersten Jahres seiner Wirksamkeit in Barmen berichtete die Kölnische Zeitung:

„Zu den rheinischen Städten, welche sich in neuester Zeit in Bezug auf ihre musikalischen Zustände außerordentlich gehoben haben, gehört auch Barmen, wo der von Köln dahinberufene Musikdirector C. Reinecke ein reges Musikleben in den Vereinen, Concerten, Quartettsoiréen u. s. w. begründet hat. Aufführungen, wie „des Josuas“ von Händel, der Messe in C dur von Beethoven, des „Christus“ von Mendelssohn, der heroischen Symphonie und der Leonoren-Ouvertüre von Beethoven, der Symphonie „Jupiter“ von Mozart und mehrerer anderer Orchesterwerke sind ein Beweis davon. Von eigenen Compositionen Reinecke's kamen „Geistliches Abendlied“ und eine „Lustspiel-Ouvertüre“ vor, und fanden großen Beifall. Da Reinecke bekanntlich zu den berühmten Pianisten unserer Zeit gehört, so verschaffte er durch den Vortrag des C moll-Concertes von Beethoven und mehrerer trefflicher Compositionen für Kammmermusik noch erhöhten Genuß. Die Hauptsache aber, das Zusammenwirken für Kunstleistungen und das Gelingen derselben hat man seinen tüchtigen Kenntnissen und seinem Directionstalente zu danken.“

Zu dem Rufe, den Reinecke sich bereits als geistvoller Tonsetzer und Clavierspieler erworben hatte, kam nun noch das Ansehen, welches er als Dirigent genoß. So konnte es denn nicht fehlen, daß er zur directorialen Mitwirkung bei den Sängerfesten hinzugezogen wurde, die um jene Zeit in Cleve, Crefeld und Neuß stattfanden.

Wie bald aber Reinecke's Renommée als gewandter und umsichtiger Dirigent auch in die weitere Ferne drang, geht aus seiner Ende 1858 erfolgten Berufung zum Universitätsmusikdirector und Dirigenten der Singakademie in Breslau hervor. Die mit diesen Aemtern verbundene ehrenvolle Stellung trat er im Frühjahr 1859 an, da er bis dahin in Barmen contractlich gebunden war. Es traf sich günstig für ihn, daß er in seinem neuen Wirkungskreise sogleich Gelegenheit fand, mit einer imponirenden Leistung vor dem Breslauer Publikum zu erscheinen, da die ihm unterstellte Singakademie am 30. Juni ihr vierunddreißigstes Stiftungsfest beging, bei welchem er Händel's „Samson“ in außer-

ordentlich gelungener Weise zur Aufführung brachte. Die Breslauer Zeitung berichtete darüber:

„Es ist nicht möglich mit größerer Sicherheit und Liebenswürdigkeit die Chor- und Orchestermassen über alle Schwierigkeiten hinweg und auf jene weihevolle Höhe zu erheben, wo auch der minder Begabte von dem beseeligenden Hauche ächten Kunstgefühles erfaßt wird. Unter solcher Leitung wird die Zukunft unseres blühenden Institutes der Vergangenheit würdig sein."

Die Stadt Breslau hatte sich bereits unter Reinecke's unmittelbarem Amtsvorgänger, Theodor Mosevius, hinsichtlich des Chorgesanges ausgezeichnet. Doch war von diesem thätigen Manne für die Förderung der höheren Instrumentalmusik etwas Bemerkenswerthes nicht geschehen. Um nun auch diesen Kunstzweig in einer der Bedeutung Breslaus entsprechenden Weise zu cultiviren, gab Reinecke den Anstoß zu Symphonieconcerten. Die Breslauer Zeitung ließ sich darüber folgendermaßen vernehmen:

„Breslau wird diesen Winter Sinfonie-Concerte erhalten, es ist dies eine ersprießliche Folge der Anwesenheit des Herrn C. Reinecke, welcher dieselben ins Leben ruft und dirigirt. Ein Verein von Männern aus den verschiedenen Gesellschaftskreisen Breslau's hat sich mit ihm als Sinfonie-Comitée constituirt, und beschlossen, vorläufig sechs Sinfonie-Concerte (zu Abonnementspreisen) zu veranstalten, wie sie in anderen Städten üblich."

Durch die Veranstaltung dieser Orchesterconcerte erwarb Reinecke sich für Breslau ein bleibendes Verdienst: sie wurden regelmäßig fortgesetzt, und bilden noch gegenwärtig einen integrirenden Theil der dortigen Kunstpflege.

Ein Sprüchwort sagt: „Unverhofft kommt oft." Dasselbe bewahrheitete sich demnächst an Reinecke, denn kaum hatte er sich in die Breslauer Verhältnisse eingelebt, so erhielt er auch schon aus Leipzig den Antrag, die durch Julius Rietz' Berufung nach Dresden erledigte Stellung des Dirigenten der Gewandhausconcerte zu übernehmen. Eine schönere, erfreuendere Anerkennung hätte ihm nicht leicht zu Theil

werden können. Denn Leipzig war damals, wie heute noch, der Centralpunkt für die deutsche Musikwelt, und nicht allein durch das altberühmte Kunstinstitut, an dessen Spitze er nunmehr treten sollte, sondern auch als angesehenstes Emporium des in den großartigsten Verhältnissen betriebenen Musikalien-Verlags. Man hätte kaum eine geeignetere Persönlichkeit für diesen Ehrenposten finden können als Reinecke. Immerhin war es eine Auszeichnung für ihn, sich an den Platz gestellt zu sehen, welchen Künstler wie Gade und Rietz, vor Allem aber Mendelssohn inne gehabt hatten. Freilich war es keine leichte Aufgabe, die hochgespannten Anforderungen zu befriedigen, welche man an den artistischen Leiter der Gewandhausconcerte stellte, und im Hinblick auf die ruhmreiche Vergangenheit derselben stellen durfte. Aber Reinecke hatte sich als trefflicher Dirigent bereits bewährt, und das Bewußtsein davon erfüllte ihn mit der berechtigten Hoffnung, außerordentlichen Anforderungen gewachsen zu sein. So trat er denn seine Functionen in Leipzig zur Herbstzeit des Jahres 1860 an. Gleichzeitig übernahm er auch das Lehramt für Composition und Clavierspiel am dortigen Conservatorium. Diese doppelseitige Thätigkeit, zu der noch die Ertheilung von Privatunterricht kam, war im Vergleich zu seinen bisherigen amtlichen Verbindlichkeiten mit einer wesentlich gesteigerten Inanspruchnahme seiner Arbeitskraft verbunden, so daß ihm nicht viel Muße für die schöpferische Thätigkeit sowie für die Vorbereitungen zum öfteren Solospiel in Leipzig und auswärts übrig blieb. Dennoch leistete er fort und fort nach allen Seiten Erstaunliches. Daß er es im Stande war, verdankt er nächst seiner glücklichen Beanlagung der vom Vater sorgfältigst geleiteten künstlerischen Erziehung, durch welche der Grund zu einer Gewandtheit und Sicherheit gelegt wurde, vermöge deren er seine Obliegenheiten bei aller Gewissenhaftigkeit mit Leichtigkeit und Schnelligkeit absolviren konnte.

Reinecke war als Leiter der Gewandhausconcerte zunächst auf sechs Jahre engagirt worden. Während dieses Zeitraumes hatte er durch seine erfolgreiche Amtsführung sowie

durch seine vortrefflichen Charaktereigenschaften und die gewinnende persönliche Liebenswürdigkeit im beruflichen und gesellschaftlichen Verkehr so vollkommen das Vertrauen des Directoriums dieser Kunstanstalt gewonnen, daß man sich gern mit dem Gedanken befreundete, ihn dauernd an Leipzig zu fesseln. Natürlich fiel dabei zu seinen Gunsten die Schätzung, welche er als Tonsetzer und Pianist in der musikalischen Welt genoß, wesentlich mit in die Wagschaale, und ebenso sehr seine durch und durch gediegene künstlerische Richtung. Auf die letztere legte man begreiflicherweise um so mehr Werth, als das Gewandhausconcert seiner Tradition gemäß die, durch alle Zeiten festgehaltene klassische Tendenz pflegt, ohne doch die besten Compositionen neueren und neuesten Datums auszuschließen. So wirkt denn Reinecke bereits über dreißig Jahre zur Ehre der Kunst an diesem weltberühmten Institut, unentwegt dem Wahlspruche desselben: „Res severa est verum gaudium“ eingedenk. Daneben war er nach wie vor als Solospieler und Interpret der Kammermusik thätig, wie ihm denn auch mehrfach die Leitung von Musikfesten übertragen wurde.

Ueber Alles dieses, gleichwie über sein Schaffen und seine Lehrthätigkeit am Conservatorium geben die folgenden Abschnitte näheren Aufschluß. Hier sei nur noch der im December 1884 bewirkten Verlegung des von Reinecke geleiteten Concertinstitutes aus dem alten in das neue Gewandhaus gedacht. Die Veranlassung zu dieser Dislocirung gab der Umstand, daß sich der Zuhörerraum des bis dahin benutzten Saales seit längerer Zeit schon als unzureichend erwiesen hatte. Die Einwohnerzahl Leipzigs war seit Mitte unseres Jahrhunderts rapid angewachsen, und damit auch jener Theil des kunstliebenden Publikums, welchem der Mitgenuß der Gewandhausconcerte nicht länger mehr vorenthalten werden durfte. Infolge dessen machte sich die unabweisbare Nothwendigkeit geltend, einen größeren Concertsaal nebst den erforderlichen Nebenräumen zu beschaffen. Der betreffende Bau wurde im Mai des Jahres 1882 begonnen, und war Anfangs December 1884 so weit gediehen, daß die Einweihung

desselben am 11., 12. und 13. desselben Monats mit drei musikfestartigen Concerten erfolgen konnte, welche in solenner Weise unter Reinecke's Meisterleitung stattfanden. Zur Aufführung in denselben gelangten, abgesehen von den Solovorträgen folgende Werke: Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" (op. 124) von Beethoven, Psalm 14 von Mendelssohn-Bartholdy, Symphonie (Nr. 9) von Beethoven, Händel's „Messias", Sinfonie (Es dur) von Haydn, Leonoren-Ouvertüre von Beethoven, und Symphonie (D moll) von R. Schumann. Reinecke feierte mit der musterhaften Wiedergabe dieser Tonschöpfungen einen schönen, erhebenden Triumph, der noch eine besondere Bedeutung dadurch erhielt, daß die Leipziger Universität ihn aus Anlaß des für die Musenstadt so bedeutsamen Ereignisses zum Doctor honoris causa ernannte, nachdem ihm vorher schon mannichfache andere Auszeichnungen und Ordensverleihungen zu Theil geworden waren. So erwählten ihn die Akademien der Künste in Berlin und Stockholm zu ihrem Mitgliede, und die Gesellschaften der Tonkunst in Holland und Böhmen, sowie das Salzburger „Mozarteum" ernannten ihn zum Ehrenmitgliede. Ueberdies verlieh ihm der König von Sachsen den Professortitel.

II.

Reinecke's künstlerisches Wirken.

Wir haben gesehen, daß Reinecke schon frühzeitig begann, sich in schöpferischen Versuchen zu bethätigen. Die Compositionen, welche er bis zu seinem 13. Lebensjahre fertigte, können selbstverständlich nur insofern eine Bedeutung beanspruchen, als sie dazu dienten, die Technik des Gestaltens zu üben. Dann aber, vom 14. Jahre ab entstanden einzelne Musikstücke, die der Erhaltung werth waren, und später auch veröffentlicht wurden, wie z. B. die beiden als op. 1 erschienenen „Charakterstücke“ nebst der A moll-Fuge für Clavier, die Vocalsätze „Kindlein in des Meeres Wiege“ (aus den Liedern für gemischte Stimmen, op. 14, Nr. 1), „Haltet Frau Musica in Ehren“ (aus den Männergesängen op. 41, Nr. 6), die drei humoristischen Gesänge für 4 Männerstimmen op. 61, das Becker'sche Lied „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein“, nebst den Liedern „Ach, ach wie sind die Zeiten schwer“ und „Wenn man beim Becherklang“. Zu diesen und vielen anderen noch in jener Zeit geschriebenen Männergesangscompositionen erhielt Reinecke speciell Anregung durch die Altonaer Liedertafel, welche sein Vater leitete.

Hatte Reinecke sich bis dahin nur mit kleineren Vocal- und Instrumentalformen befaßt, so wandte er sich demnächst umfänglicheren und complicirteren Aufgaben zu. Nach und nach fertigte er einige Orchester-Ouverturen, Concertstücke für Clavier und Orchesterbegleitung, Streichquartette, Clavier-Trios und -Quartette, Sonaten für Clavier allein und mit

Violine, gleichwie eine beträchtliche Anzahl von Liedern und einzelnen Pianofortesätzen. Auch mit größeren Vocalcompositionen begann er sich zu beschäftigen. Als solche sind namhaft zu machen: Der 23. Psalm für Soli und Chorstimmen mit Clavierbegleitung, eine Scene für Sopran-Solo und Chor, sowie Bruchstücke aus Goethe's und Körner's Singspielen. Eine Cantate, betitelt „Das Erntefest" für Soli, Chor und Orchester, welche schon vorher entstanden war, wurde unter persönlicher Leitung des Componisten am 22. Juli 1840 in der Tonhalle zu Altona aufgeführt, wo um jene Zeit auch das vorgenannte Becker'sche „Rheinlied" mit großem Beifall zu Gehör kam.

Nicht wenige dieser größeren Compositionen enthalten beachtenswerthe Gedanken. Auch lassen sie deutlich das Streben nach charakteristisch bezeichnendem Ausdruck erkennen. Aber es fehlt ihnen, trotzdem Reinecke bereits über eine für sein damaliges jugendliches Alter ansehnliche Compositionstechnik verfügte, noch dasjenige, was productive Leistungen zu vollendeten macht. Ueber die eigentlichen Finessen der Gestaltungskunst war Reinecke noch nicht zur Klarheit gelangt. Die meisten seiner aus jener Frühperiode herrührenden Gebilde erweisen sich daher als Erzeugnisse von ungleicher Beschaffenheit. Einzelne gelungene Stücke, wie z. B. die drei im Jahre 1840 entstandenen „Lieder ohne Worte"[1]) und die 1842 componirte Romanze (op. 3) waren mehr das Ergebniß der glücklichen Begabung wie der sicher bewußten Bildkraft. Es mußte Reinecke daher hocherwünscht sein, einmal das rückhaltlose Urtheil einer künstlerischen Autorität über seine Productionen zu hören. Als er nun im Herbst des Jahres 1843 nach Leipzig gekommen, und, wie schon berichtet, im Gewandhausconcert als Pianist aufgetreten war, legte er Mendelssohn einige seiner Compositionen, darunter ein Streichquartett in C moll und ein Liederheft, zur Durchsicht vor. Der Meister, stets bereit junge Talente durch

[1]) Dieselben erschienen, durch eine Fughette vermehrt, als „Vier Clavierstücke" zu 2 Händen bei Schuberth u. Co. in Leipzig.

seinen Rath zu fördern, ließ es auch jetzt nicht an sich fehlen. Nachdem er die ihm übergebenen Musikstücke geprüft hatte, äußerte er sich bei der nächsten Begegnung mit Reinecke folgendermaßen gegen denselben:

„Ihre Compositionen haben mir viele Freude gemacht; Sie haben ganz entschiedenes Talent zur Composition. Das ist keine bloße Redensart von mir, (denn die mache ich in solchen Fällen nie), davon zeugt jedes Einzelne, besonders das Quartett. Aber Sie müssen noch sehr fleißig sein, viel arbeiten, denn es ist noch ein großer Fehler in allen Ihren Arbeiten. Sie fangen immer recht hübsch an, aber nach der ersten Durchführung bleibt es nicht interessant genug. Sie müssen mehr aufbieten, strenge gegen sich sein, keinen Takt schreiben, der Ihnen nicht selbst interessant ist, aber auch wiederum nicht so zum Selbstkritiker werden, daß sie darüber am Ende gar nichts schreiben. Beim Spielen fehlt's Ihnen auch noch; Sie spielen zu sehr en gros; Sie müssen mehr in die Feinheiten des Stückes eingehen, aber dann auch wieder en gros. Aber fleißig sein, junger Mann; Sie haben nun das Alter, die Kraft, Gesundheit und das Talent dazu. Sie werden freilich schon jetzt in allen Theezirkeln, sowohl in Hamburg als in Leipzig die größten Bewunderer und Verehrer finden, aber das hilft uns nichts. Bewunderung und Ehre giebt's genug, aber nicht genug tüchtige Künstler, und es steht nur bei Ihnen, einer zu werden, Sie haben nun zu wählen. Aber das muß einem jungen Künstler, wie Sie, ja gar nicht passiren können, daß er so ein ganzes Heft Lieder herausgiebt, die alle im Tripeltakt stehen.“ Als Reinecke auf die letztere Aeußerung erwiderte, daß er das gar nicht bemerkt habe, entgegnete Mendelssohn: „So etwas müssen Sie aber bemerken! Sie müssen nun sehr viel schreiben, jeden Tag. Wenn Sie nur fleißig uud strenge, sehr strenge gegen sich selbst sind, so werden wir in einigen Jahren schon schöne Werke von Ihnen zu hören bekommen.“[1])

---

[1]) Die obige Kundgebung Mendelssohn's ist einem Briefe Reinecke's an seinen Vater entnommen, dem er sofort genaue Mittheilung von dem machte, was der Meister gegen ihn geäußert hatte.

Diese einerseits anerkennenden, freundlich aufmunternden, und andererseits wohlmeinend berathenden Worte Mendelssohn's wurden natürlich von Reinecke dankbar aufgenommen. Mit erneutem Eifer und besserer Einsicht konnte er nun an seiner weiteren Vervollkommnung arbeiten. Und da er es mit der größten Gewissenhaftigkeit that, so blieben auch die lohnenden Erfolge nicht aus.

Obwohl Reinecke gleichfalls bald nach seiner Ankunft in Leipzig Robert Schumann's Bekanntschaft gemacht hatte, so entwickelten sich nähere Beziehungen zu demselben doch erst später. Bekanntlich war Schumann trotz seiner wohlwollenden Gesinnung gegen jüngere Kunstgenossen nicht leicht zugänglich. Sein Wesen erschloß sich, da er meist nur wenig aus sich herausging, keineswegs gleich bei ersten Begegnungen, wenn es sich nicht um Persönlichkeiten handelte, für deren Leistungen er vorher schon ein lebhaftes Interesse gewonnen hatte. Dies macht es erklärlich, warum Reinecke's Beziehungen zu Schumann anfänglich mehr formeller Art waren, und vor der Hand auch blieben, zumal der Meister im folgenden Jahre (October 1844) Leipzig verließ, um mit seiner Familie nach Dresden überzusiedeln.

Reinecke hatte schon im elterlichen Hause einige Compositionen Schumann's, so namentlich die „Kreisleriana" (op. 16) und die Streichquartette (op. 41), kennen gelernt, aber zu einem tieferen Eingehen auf die bis dahin erschienenen Schöpfungen des Meisters gelangte er erst in Leipzig. Mit großer Hingebung machte er sich hier alsbald an das Studium seiner Clavierwerke, deren romantischer Geist um so stärkeren Wiederhall in seinem Innern fand, als er selbst der romantischen Richtung zuneigte. Wie sympathisch Schumann's Musik auf ihn wirkte, zeigt ein Brief vom 25. November 1843 an seinen Vater, in welchem er demselben schrieb: „Gestern hatte ich einen genußreichen Abend: Quartettprobe zu Paradies und Peri. Die Musik hat mir ausnehmend gefallen; Einiges ist hinreißend schön; Vieles sehr eigenthümlich, aber klar und stets edel."

In dem vorhergehenden Abschnitt ist bereits von dem

Quartett-Verein die Rede gewesen, welchem Reinecke angehörte. Dieser Verein hatte sich u. A. die Aufgabe gestellt, Schumanns damals noch vielfach verkannte Streichquartette möglichst vollkommen einzustudiren. Als dann der Meister Anfangs 1846 besuchsweise nach Leipzig kam, überraschten ihn die Quartettgenossen durch den Vortrag der genannten Werke, worüber er großes Wohlgefallen bezeigte. Hierbei nun bot sich für Reinecke, der außerdem noch das Clavierquintett op. 44, sowie das Clavierquartett op. 47 spielte, die erwünschte Gelegenheit, Schumann näher zu treten. Er benutzte sie, um demselben ein paar neu entstandene Compositionen zu überreichen. Ueber dieselben sprach Schumann sich in einem Briefe vom 22. Januar 1846 folgendermaßen gegen Reinecke aus: „Mit vielem Interesse hab' ich Ihre Compositionen gelesen, mich an Vielem darin erfreut — an der bedeutenden Gewandtheit einerseits, dann an der edeln Richtung, die sich überhaupt darin ausspricht. Daß Sie noch nicht ganz Eigenes geben können, daß Erinnerungen an Vorbilder oft durchklingen, möge Sie selbst nicht irre machen. In so jungen Jahren, wie Sie stehen, ist alles Schaffen mehr oder weniger nur Reproduction; so muß das Erz viele Wäschen durchgehen, ehe es gediegenes Metall wird. Zur Ausbildung eigenen melodischen Sinnes bleibt immer das Beste, viel für Gesang, für selbstständigen Chor zu schreiben, überhaupt so viel wie möglich innerlich zu erfinden und zu bilden.

Sehen Sie mit Freude Ihrer Zukunft entgegen; vergessen Sie darüber auch den Clavierspieler nicht. Es ist eine schöne Sache — bedeutende Virtuosität, wenn sie das Mittel für Darstellung wahrer Kunstwerke ist."[1])

Von da ab blieb Reinecke längere Zeit hindurch im brieflichen Verkehr mit Schumann, der den Bestrebungen und Leistungen des jüngeren Kunstgenossen fortdauernd mit reger Theilnahme folgte. Einen Beweis dafür enthält auch das

---

[1]) Der betreffende Brief ist in der vom Verf. d. Bl. herausgegebenen Schumann-Biographie (Auflage III, S. 398) vollständig mitgetheilt.

Projektirbuch, welches Schumann sich zur Aufzeichnung seiner Ideen und Pläne im Jahr 1840 angelegt hatte. Auf der vorletzten Seite desselben notirte er sich eine Reihe von Musikern, (der Zahl nach zwanzig), mit der bezeichnenden Ueberschrift: Jüngere Componisten nach meinem Sinn, (1847)." Unter denselben befindet sich auch der Name Reinecke's. Von diesen „jüngeren Componisten" entsprachen freilich nur sehr wenige den Hoffnungen, welche Schumann auf sie gesetzt hatte. Und von den wenigen wurde Reinecke der fruchtbarste, vielseitigste und bedeutendste Tonsetzer. Seiner Werthschätzung für Reinecke gab Schumann im Uebrigen noch dadurch Ausdruck, daß er ihm (1850) seine „Vier Clavierfugen" (op. 72) widmete, und als einige Monate später die Frage wegen des 4händigen Clavierauszuges der von Schumann an Simrock überlassenen Es dur-Symphonie zur Sprache kam, schrieb der Meister an den genannten Verleger: „Den vierhändigen Clavierauszug hätte ich am liebsten selbst gemacht. Es ist mir aber ganz unmöglich, so viele Arbeiten liegen in der nächsten Zeit vor mir. Aber ich weiß einen jungen Musiker, der ihn vielleicht besser macht als ich selbst: Herr Carl Reinecke, der, wie ich höre, auch sehr bald in unsere Nähe kömmt, nach Köln zur dortigen Musikschule."[1])

Bei der warmen Verehrung, welche Reinecke ebensowohl für Schumann wie für Mendelssohn hegte, ist es erklärlich, daß er sich während seiner Entwickelungsperiode als Componist die schöpferischen Leistungen Beider zum Muster nahm. Und ebenso begreiflich erscheint es, daß er durch jene Männer, ganz besonders aber durch Schumann, gleich anderen Mitstrebenden, bis zu einem gewissen Grade beeinflußt wurde. Diese Einwirkung älterer, ihre Zeit beherrschende Tonmeister auf jüngere Talente ist eine natürliche Erscheinung, welche sich in allen Epochen der Kunstgeschichte wiederholt, und

---

[1]) Reinecke fertigte den fraglichen Clavierauszug zu Schumann's vollster Zufriedenheit an. Schumann sprach sich demgemäß brieflich gegen Simrock aus, und hob hervor, das Arrangement sei „ganz vortrefflich", wie es außer Reinecke nur wenige andere machen könnten.

immer aufs Neue wiederholen wird. Was nun speciell Reinecke betrifft, so ist nicht zu verkennen, daß er, zumal von den Jahren männlicher Reife ab, neben manchen Zügen Mendelssohn'schen und Schumann'schen Geistes, auch einen eigenen specifischen Ausdruck offenbart, der seiner Musik ein individuelles Gepräge verleiht.

In der Zeit seines ersten Leipziger Aufenthaltes componirte Reinecke an Kammermusikwerken das Streichquartett op. 16, das Clavierquartett op. 34, die vierhändige Claviersonate op. 35, die Fantasiestücke op. 22 für Pianoforte und Violine oder Clarinette, und Nr. 1 der drei Fantasiestücke op. 43 für Pianoforte und Viola oder Violine. Außerdem entstanden: das Andante mit Variationen für 2 Claviere zu 4 Händen op. 6, die Walzer-Caprice op. 11, die erste der drei kleinen vierhändigen Fantasien op. 9, sowie die beiden ersten Nummern der vierhändigen Clavierstücke im Umfange von 5 Tönen bei stillstehender Hand op. 54. Endlich wurden auch die sechs Lieder op. 5, (mit Ausnahme der vorher schon entstandenen Nr. 2), der Liederkreis „die schöne Kellnerin von Bacharach", op. 23 und das erste der beiden Lieder op. 26 geschrieben.

Wie schon im ersten Abschnitt mitgetheilt wurde, verließ Reinecke Leipzig im Frühjahr 1846, um nach Ablauf von zwei Jahren wieder dahin zurückzukehren. In dieser Zwischenzeit schuf er, bei dem mehrfachen Wechsel seines Aufenthaltes nicht gar viel. Außer den Liederheften op. 10, 12, 18 und den Liedern für gemischten Chor op. 14 (mit Ausnahme von Nr. 1) sowie den Clavierwerken op. 7, 9 — Nr. 2 u. 3 — und op. 13 entstanden an umfänglicheren Tonsätzen nur die „Fantasie in Form einer Sonate", op. 15, und das Concertstück, op. 33, für Pianoforte und Orchester.

Reinecke's erneuter Aufenthalt in Leipzig dauerte etwa 15 Monate. Während desselben componirte er seine erste Violoncellsonate, op. 42, die 14 „kleinen Fantasiestücke", op. 17, für Clavier, die Variationen über die Bach'sche Sarabande, op. 24, und Nr. 2 und 6 des Liederheftes op. 18.

Von Leipzig wandte Reinecke sich nach Bremen, wo er

bis zum Herbst 1851 verweilte. Dort schrieb er sein zweites Streichquartett op. 30, und folgende zweihändige Claviersätze: „Ballade" op. 20, „Polonaise" op. 21 und „Drei Romanzen" op. 28. Auch die Liederhefte op. 19, 27 und 29 entstanden in Bremen.

In Köln, wohin Reinecke im Herbst 1851 übersiedelte, verfaßte er außer dem Claviertrio op. 38 eine ansehnliche Reihe meist kleinerer Compositionen. Von denselben gehören der Claviermusik an: die „Lieder der Nacht", op. 31, „Valse élégante" op. 36, das „Jagdstück", op. 39, die Ouvertüre zu Hoffmann's Kindermärchen vom „Nußknacker und Mausekönig" für Pianoforte zu 4 Händen, op. 46, das Andante spianato und Rondo giojoso, op. 49. — An Liedern und Gesängen wurden gefertigt: die drei „Balladen", op. 25, die sechs „Lieder für zwei Soprane", op. 32, die „Kinderlieder", op. 37 (mit Ausnahme von Nr. 2 u. 3), die vier Lieder, op. 40, die ersten fünf Männergesänge des op. 41, (das erste derselben ist ein Preislied), die drei Duette für Sopran und Tenor, op. 44, die später für Sopran und Bariton erschienen, Nr. 5 der sechs Lieder op. 53, und das Lied „Sie war die Schönste von Allen", welches mit einem Preise gekrönt wurde.

Während seiner fünfjährigen Wirksamkeit als Musikdirektor in Barmen (1854—1859) entfaltete Reinecke eine vielseitigere productive Thätigkeit, begann auch Kunstgattungen in den Bereich seines Schaffens zu ziehen, die bisher von ihm noch nicht berührt worden waren. Dahin gehören: die einaktige Oper „Der vierjährige Posten", op. 45, das „geistliche Abendlied" für Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester, op. 50, das Klopstock'sche „Schlachtlied" für zwei Männerchöre und Orchester, op. 56, das „Ave Maria" für gemischten Chor mit Begleitung von Blasinstrumenten, op. 60, die Ouvertüre zu Calderon's „Dame Kobold", op. 51, und die A dur-Symphonie, op. 79. Daneben entstanden an Claviermusik: die „Drei Sonatinen" op. 47, die „Serenade" op. 48, die Variationen über ein Thema von J. S. Bach, op. 52, die Nummern 3—12 der vierhändigen Clavierstücke im Umfang von fünf Tönen bei stillstehender Hand, op. 54, die

„Alten und neuen Tänze", op. 57, das „Nocturno", op. 69, sowie der „Walzer", Nr. 2 des op. 113, und überdies an Vocalcompositionen: die ersten 5 Lieder des op. 53, die drei Gesänge aus F. Röber's dramatisirtem Märchen „Schneewittchen", op. 55,[1]) die „Fünf Lieder für gemischten Chor", op. 58, die „Fünf Gesänge", op. 59, (ausgenommen Nr. 3, componirt 1851 in Paris), die Sprüche aus den „Liedern des Mirza Schaffy" von Bodenstedt und aus dem „Schenkenbuche" von Geibel, als Canons für 4 Männerstimmen, op. 62, und die „Neun Kinderlieder", op. 63.

In Breslau wurden die „Vier Duette" für Sopran und Alt, op. 64, die drei Präludien und Fugen für Pianoforte, op. 65, das vierhändige „Impromptü", über ein Motiv aus Schumann's Manfredmusik, op. 66, des „Salvum fac regem" für dreistimmigen Männerchor mit Orchesterbegleitung, op. 67, die Ouvertüre zu „Alladin", op. 70, sowie die Röber'sche Dichtung „Belsazar" für Soli, Chor und Orchester, op. 73, componirt.

Alle übrigen, weiterhin noch geschriebenen Werke, deren Gesammtzahl sich mit Einschluß der vorstehend bereits erwähnten auf mehr als 200 beläuft, entstanden in Leipzig, wo Reinecke seine umfangreichsten und hervorragendsten Compositionen schuf.

---

[1]) Diese Gesänge, welche als op. 55 nicht mehr existiren, wurden später in die Musik zu „Schneewittchen" (op. 133) mit aufgenommen.

III.

Die Clavier- und Kammermusikwerke.

Die Pianofortewerke nehmen unter den Instrumentalcompositionen Reinecke's den breitesten Raum ein. Sie bilden auch neben seinen lyrischen Erzeugnissen die Mehrzahl der Werke, welche in den ersten Jahren seines künstlerischen Wirkens von ihm veröffentlicht wurden. Wenn man diese verschiedenartigen Gebilde, unter denen sich Fantasie- und Charakterstücke, Romanzen, Variationen u. dergl. mehr befinden, zur Hand nimmt, empfängt man sofort den Eindruck der gediegenen Kunstrichtung, welcher Reinecke seit seiner Jugend unentwegt angehört hat. Nirgend zeigt sich in ihnen die Neigung zu Gesuchtem, Extravagantem: der Ausdruck erscheint vielmehr stets ungezwungen, natürlich und doch immer geistig belebt. Dabei ist der Claviersatz durchweg von erfreulichem Wohlklang. Mehr noch treten die erwähnten Eigenschaften in den späteren Claviercompositionen hervor. Manche dieser Werke haben die größte Verbreitung gefunden, und nicht nur in Deutschland, sondern weit darüber hinaus. So wurde die Ballade op. 20 in Amerika vielfach nachgedruckt, während von den drei Sonatinen op. 47, und von den vierhändigen Clavierstücken im Umfang von 5 Tönen bei stillstehender Hand, op. 54, Nachdruckausgaben in Frankreich, England (hier zwiefach), Dänemark und Rußland erschienen, ein Beweis, welchen Anklang die genannten Compositionen fanden.

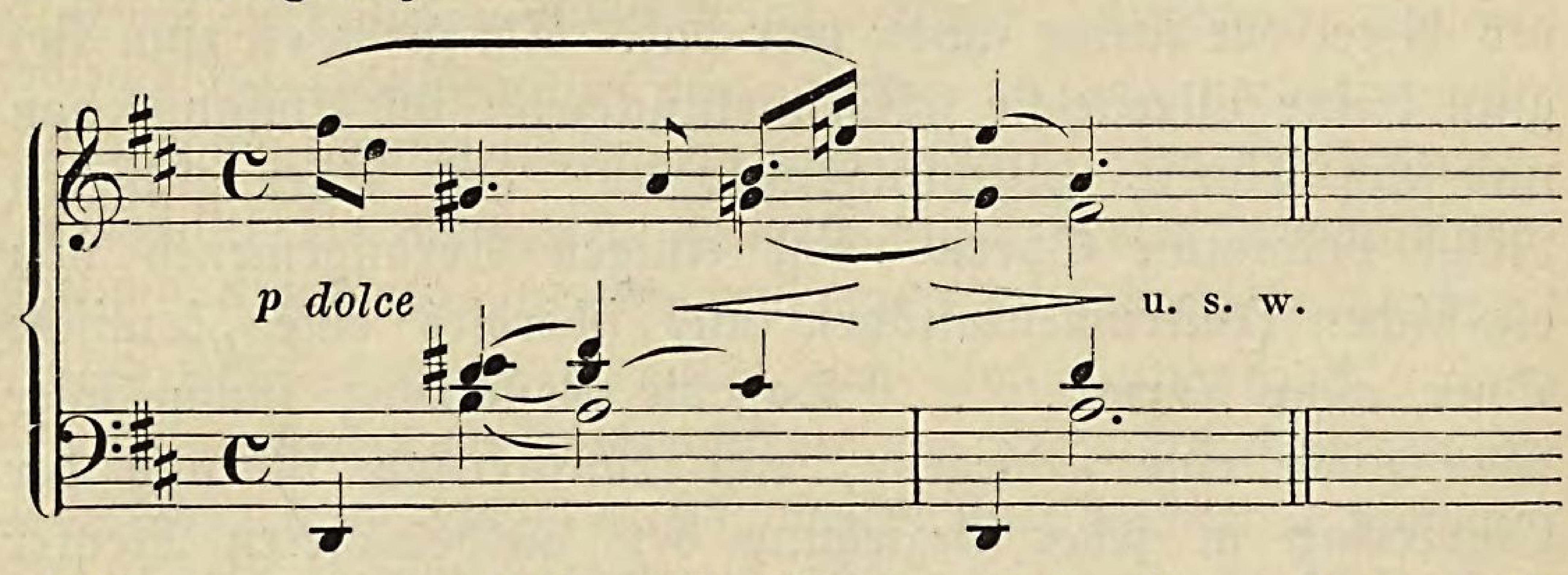
Ein besonderes Interesse erwecken unter den zahlreichen Claviersätzen Reinecke's die für die Jugend bestimmten. Ver-

möge seines naiven Empfindens ist es ihm gegeben, sich in die Lebens- und Denkungsarten des Kindergemüthes zu versenken. Dieser Begabung verdankt man eine Reihe von Werken, in denen sich die gemüthvolle Sinnigkeit seines Geistes auf sympathieerweckende Weise ausspricht. Derartige Musikstücke sind enthalten: in der „Hausmusik" op. 77, in den Notenbüchern „für kleine Leute", op. 107 und 176, in der Sammlung „Aus unsern vier Wänden", op. 154, in dem „Märchen ohne Worte", op. 165, in der Sammlung „Für kleine Hände", op. 173, in den „Zehn leichten Stückchen" für Pianoforte und Violine op. 122 und op. 174a, in den „Zehn kleinen Fantasien über deutsche Kinderlieder" op. 181, und in dem „Musikalischen Kindergarten", op. 206. Dieses umfangreiche Sammelwerk ist ein Unicum in der Clavierliteratur. Ueber dasselbe sprachen sich bei seinem Erscheinen die „Signale für die musikalische Welt" treffend aus wie folgt:

„Kein anderer Componist der Gegenwart versteht sich so auf die Instincte des Kindergemüths wie Carl Reinecke: das hat er wiederum in eklatanter Weise durch sein gegenwärtiges Werk bewiesen. Die musikbeflissenen Kleinen werden nicht weniger darüber erfreut sein, wie sie es sind, wenn ihnen zur Weihnachtszeit die Gaben des Knechtes Ruprecht entgegenlächeln, so mannigfach Hübsches und Reizendes bietet der Autor ihnen hier dar. Da giebt es zum Beginn kleine allerliebste „Vorspielstückchen" im Umfange von nur fünf Tönen, „Lieblingsmelodien" aus einer größeren Reihe bekannter Opern nebst einigen Arrangements von classischen Instrumentalsätzen und überdies eine „komische Oper ohne Text" . . . . Daß die Gestaltung sämmtlicher Musikstücke eine gediegene, echt künstlerische ist und der Claviersatz in jeder Beziehung den vielbewährten Meister zeigt, versteht sich ganz von selbst. Inhaltlich aber ist dem Ernsten, gemüthlich Ansprechenden ebensowohl sein Recht geworden, wie dem Heiteren, Lustigen, Scherzhaften und kindlich Humoristischen. Fürwahr, ein blüthenreicher Kinder-Musikgarten ist's, und welch' ein schmucker, sinnig geordneter

und wohlgepflegter! Mag sich die liebe Jugend nur fleißig darin herumtummeln, Freude, Genuß und erklecklicher Gewinn für's Können werden nicht ausbleiben."

Ebenso glücklich wie in den mannichfachen Gaben für die Jugend ist Reinecke in seinen höher stylisirten Claviersätzen gewesen. Ein glänzendes Beispiel dafür bietet der aus 16 Stücken bestehende Cyklus: „Von der Wiege bis zum Grabe", op. 202. Die darin enthaltenen reizvollen Gebilde gehören dem vorher schon vielfach von Reinecke erfolgreich angebauten Gebiete des Fantasiestückes an. Mit dem ihm eigenen poetischen Feingefühl hat er in diesem Werke Tonbilder hingestellt, welche ebensosehr durch ihren musikalischen Gehalt, wie durch ihre geistreich gedachten Beziehungen zu den verschiedenen Phasen des menschlichen Daseins erfreuen und fesseln. Die Poesie des Kindes- und Jugendalters mit seinem Sonnenschein, sowie des beseeligenden Liebesglückes und des Lebensabendes mit seinem stillen Frieden und seinem Ernst, — Alles das wird uns in farbenreicher und gemüthbestrickender Tonsprache unter angemessener Einflechtung allbekannter Volksweisen geschildert. Und wie schön schließt sich dieser duftige Blüthenkranz im letzten, mit dem Choral „Wenn ich dereinst soll scheiden" geschmückten Stück zusammen, indem der ausdrucksvolle Hauptgedanke des Anfangssatzes



gleich einem traumhaften Nachklang aus der Jugendzeit nochmals als Abschiedsgruß erklingt!

Unter den Solo-Claviercompositionen Reinecke's befinden sich einige, welche als vollwichtige Belege dafür dienen können, wie meisterlich er den höheren Contrapunkt und die

fugirte Schreibweise beherrscht. Vorab sind hier die vierhändigen Variationen über eine Sarabande von J. S. Bach, op. 24 zu erwähnen. Dieselben erschienen später in der gehaltvolleren Bearbeitung für zwei Claviere zu vier Händen, wodurch die ursprüngliche Ausgabe gänzlich verdrängt wurde. Rob. Schumann schrieb über die letztere unterm 9. April 1849 an den Componisten: „Die Variationen haben Sie mit Liebe geschrieben, das merkt man ihnen an. Mir gefällt Vieles und namentlich zeigen Sie sich auch in den canonischen Verschlingungen leicht und glücklich". Nicht minder günstig sprach sich Franz Liszt über dieses Opus in einem an Reinecke gerichteten Briefe vom 16. April 1852 aus. Der betreffende Passus lautet: „C'est une oeuvre tout à fait distinguée et parfaitement réussie dans sa forme actuelle. En vous en faisant mes sincèrcs complimens, je dois y joindre aussi des remercimens de ce que vous avez bien voulu y attacher mon nom". Als ebenbürtige Seitenstücke zu diesem Werke sind die zweihändigen Variationen über ein Bach'sches Thema, op. 52, sowie über ein Händel'sches Thema op. 84, und über die berühmte Gavotte von Gluck, op. 125 zu bezeichnen.

Ein anderes an dieser Stelle in Frage kommendes Werk sind die „drei Präludien und Fugen" für das Pianoforte, op. 65. Vorweg sei bemerkt, daß alle drei Präludien thematische Anklänge an die entsprechenden Fugen haben, ein Umstand, der sie um so anziehender macht. Im ersten Präludium ist vom zehnten Takt ab vor dem Schluß auf die beiden ersten Takte des Themas der sich anschließenden Fuge Bezug genommen. Das zweite Präludium bringt die fünf ersten Takte des Fugenthemas vom dreizehnten Takte an in mannichfacher Verflechtung mit dem Entwickelungsgange des Satzes, und dem dritten Präludium sind die drei ersten Töne vom zweiten Takt des Fugenthemas einverleibt.
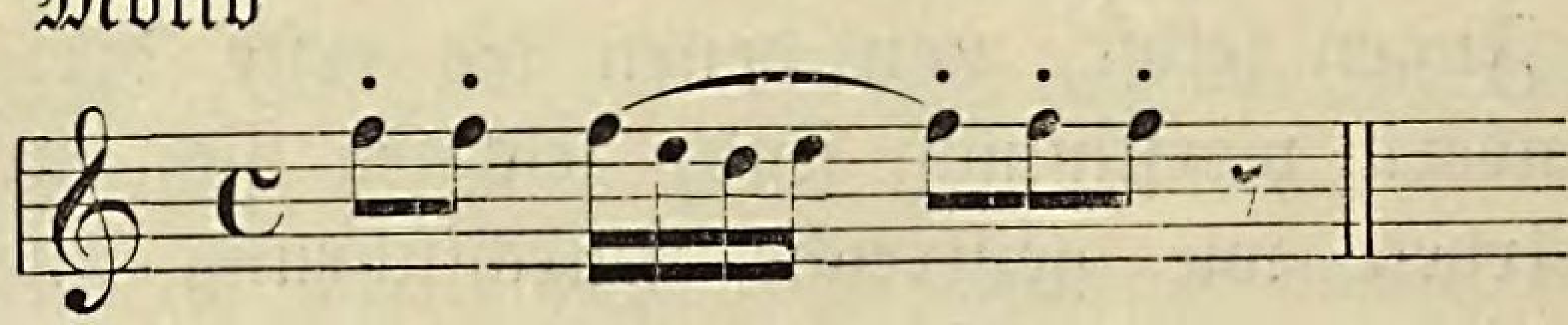
Die Fugen selbst, von denen die erste drei- und die beiden andern vierstimmig sind, zeichnen sich durch ebenso strenge Arbeit wie geistreiche Durchführung aus. Man findet in ihnen thematische Umkehrungen, Engführungen, Verkürzungen und Nachahmungen verschiedener Art. Trotz aller dabei entwickelten Kunst sind diese Tonsätze aber nichts

weniger als trockene Schulfugen, sondern stimmungsvolle Charakterstücke, die auch eine gute Klangwirkung ergeben, wodurch sie sich vortheilhaft von anderen gleichartigen Erzeugnissen der Gegenwart unterscheiden. Dasselbe gilt ebenfalls von der im op. 157 enthaltenen, und mit einem Präludium versehenen D moll-Fuge. Bemerkenswerthe kontrapunktische Combinationen hat Reinecke ferner in seinen vierhändigen „Zwölf Studien in kanonischer Weise“ op. 130, und in dem „neuen Notenbuch für kleine Leute“ (neue Folge), op. 176 geliefert. Letzteres Werk enthält einen endlosen Canon in der Octav, einen sogenannten Spiegelcanon, und eine zweistimmige Fughette über die Melodie „Gestern Abend ging ich aus“. Auch ein scherzhaftes Musikstück mit der Ueberschrift:

„Wird's Heft auch auf den Kopf gestellt,
Das Stück denselben Klang behält.“

sowie ein Ton-Rebus kommt in derselben Sammlung vor.

In diesen kleinen Tonsätzen tritt hier und da auch ein humoristischer Zug zu Tage, wie er stellenweise gleichfalls aus den Clavierstücken „Aus unseren vier Wänden“ op. 154 gar anmuthig hervorleuchtet. Entschiedener noch offenbart sich dieser Zug in der vierhändigen Ouvertüre zu Goethes Schönbartspiel „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“ op. 92. Dieselbe ist, so zu sagen, eine Paraphrase des Schattenspieler-Rufes „Orgelum Orgeley! Dudeldumdey!“, welchen Reinecke seiner Composition als Motto vorangestellt hat. Das bunte Jahrmarktstreiben, wie es Goethe in seiner Dichtung schildert, könnte nicht angemessener in Tönen ausgedrückt werden, als es hier geschehen. Die Einleitung bewegt sich in dem komischen Pathos der Rede des Marktschreiers, und im Allegro tauchen die Figuren des „Marmotte“ und des „Bänkelsängers“ auf. Dazwischen immer das drollig wirkende Motiv



welches wie ein rother Faden durch das ganze Stück geht. Es ist ein heiter und lustig belebtes Stimmungsbild.

Als erste Kammermusikcomposition veröffentlichte Reinecke das Es dur-Streichquartett. Dasselbe entstand im December des Jahres 1843, also bald nach seiner Ankunft in Leipzig. Hermann Hirschbach, der seiner rücksichtslosen Schärfe wegen damals so gefürchtete Leipziger Kritiker bezeichnete dieses Werk, nachdem er es gehört, in seinem „Repertorium für Musik"[1]) als „das bei weitem beste Manuscript", das er „seit langer Zeit, wenigstens seit Beginn des Repertoriums, in Händen gehabt", und fügte dem hinzu: „Es weht ein eigener nordischer Geist in dem Quartette, derselbe, der auch in Gade's Compositionen sich äußert, nur hier combinirter gehandhabt, wie denn der Componist seine 4 Stimmen recht gut sprechen zu lassen versteht. Es hat mich (bei der Aufführung) wahrhaft erfreut, obgleich ich das Werk seit längerer Zeit kenne. Es verdient gedruckt zu werden, und würde vielen Beifall finden, da es überdies nicht schwer ist. — Ich empfehle es denn angelegentlich".

Hirschbach's Urtheil war in diesem Falle durchaus gerechtfertigt, denn Reinecke's Quartett ist ein vortreffliches Werk, dessen jugendfrischer Inhalt noch heute anmuthend wirkt, trotzdem seit seiner Entstehung beinahe ein halbes Jahrhundert verflossen ist. Nachdem dasselbe veröffentlicht worden, brachte die „Neue Zeitschrift für Musik" einen sehr anerkennenden Bericht von Emanuel Klitzsch[2]) darüber, in welchem es u. A. heißt: „Der Charakter des vorliegenden Quartetts neigt sich mehr dem Nordischen zu, was besonders im Andante sich geltend macht. Es säuselt so still dahin, wie ein nordischer Buchenwald; eine süße Träumerei beschleicht uns, aus der uns das keke Scherzo wieder aufrüttelt, das wohl nebst dem Finale der originellste Satz genannt werden kann. Im Mittelsatz läßt es wieder sehr sinnig an das

[1]) Jahrgang II, S. 62. Ueber Hirschbach s. Robert Schumann's Jugendbriefe S. 288 und Briefe, neue Folge S. 102, 104, 105, 107, 113, 117, 137, 142, 143, 152, 209. Er starb in der Nacht vom 17.—18. Mai 1888.

[2]) Dr. E. Klitzsch war ein geschätzter Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik", und stand auch in freundschaftlicher Beziehung zu Schumann. S. dessen Briefe, neue Folge. S. 277 und 292.

Andante erinnern. Das Ganze ist so recht aus einem Gusse geformt; ein Geist beseelt dasselbe, und wird sicherlich überall, wo man mit Seele Musik treibt, der günstigsten Aufnahme sich erfreuen".

Wenn unwesentliche Einzelheiten dieser Composition an Mendelssohn gemahnen, so wird man in dem um einige Jahre später (1851) geschriebenen F dur-Quartett hier und da sehr entschieden an Schumann erinnert. Nichtsdestoweniger hat auch dieses, gleichfalls aus vier Sätzen bestehende und nach dem überkommenen formellen Modus gestaltete Werk so manche eigenartige Partien. Dabei entspricht es vollkommen den Forderungen des Quartettstyles, sowohl hinsichtlich einer selbstständigen Stimmenführung, wie auch in Betreff der Gedankenentwickelung und der thematischen Arbeit. Hiermit steht im Zusammenhange, daß jedes der vier Instrumente in seiner Weise zur Geltung kommt, ohne die Klarheit und Durchsichtigkeit der Bildweise irgendwie in Frage zu stellen. In keinem Moment findet eine Ueberfüllung des Stimmengeflechtes statt, und niemals tritt die in neuerer Zeit sich bemerkbar machende Neigung hervor, in's Orchestrale hinüberzugreifen. Alle diese Eigenschaften sind auch den später entstandenen, weiterhin zu betrachtenden Streichquartetten Reinecke's nachzurühmen.

Stärker noch als im zweiten Streichquartett macht sich die Einwirkung Schumann's in zwei Kammermusikwerken fühlbar, welche den Jahren 1844 und 1851 angehören. Diese sind das Clavierquartett op. 34 und das Claviertrio op. 38. Namentlich zeigt sich in den genannten Compositionen das rhythmische und harmonisch modulatorische Element durch das Vorbild jenes Meisters stark beeinflußt. Abgesehen hiervon bieten sie indessen auch Züge eigener, blühender Erfindung in fein gewähltem Ausdruck, wobei es an contrapunktischen Combinationen mannichfacher Art nicht fehlt. Das erste Allegro des Quartetts ist von straff gespannter und vornehm gehobener Haltung, die sich gleichmäßig in allen Theilen des Stückes manifestirt.

In dem romanzenartigen Andante herrscht eine mild

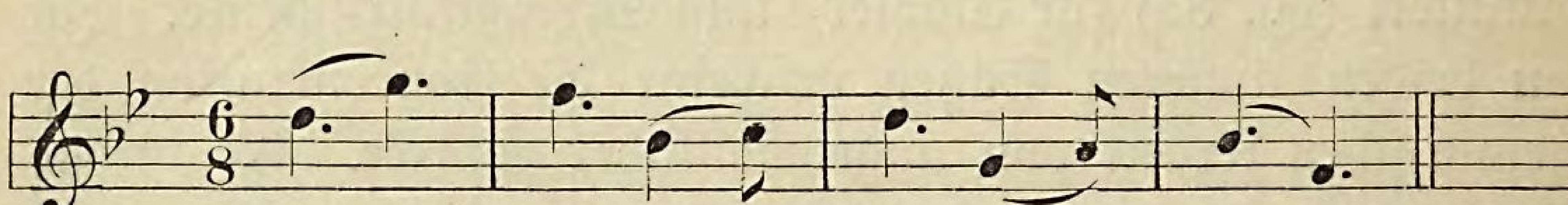
ernste Stimmung vor, doch schwingt es sich stellenweise bis zu kräftigster Erhebung auf. Daran schließt sich ein Intermezzo im neckisch humoristischen Tone. Das leicht beschwingte Finale mit seinem schlanken und fein modulirten Lineament des Hauptgedankens, dem das zweite, gesangliche Motiv contrastirend gegenüber steht, dürfte als der originellste Satz des Werkes zu bezeichnen sein. Es ist ihm eine eigenwillig capriciöse Nüance eigen, die zum Mitgenuß anreizt.

Das Claviertrio steht dem Quartett an warmblütiger Empfindung nicht nach; ebenso zeugt die Structur aller Sätze von vollkommener Beherrschung der Darstellungsmittel. Sämmtliche Motive heben sich mit plastischer Schärfe aus dem Ensemble hervor, und die aus ihnen unter sinnreicher Anwendung der höheren Contrapunktik gewobenen Tongebilde offenbaren überall eine streng logische Gedankenfolge. Dem ersten, temperamentvollen Satz reiht sich ein träumerisch zartes Andante an, dessen melodische Themen alternirend von der Geige und dem Violoncell wie in einem traulichen Zwiegespräch vorgebracht werden. Doch kommt das dabei sekundirende Clavier zwischendurch auch auf angemessene Weise zu Worte. Das wie in emsigster Geschäftigkeit dahineilende Scherzo hat zwei Trio's, von denen das erste aus dem Anfangsmotiv des Vordersatzes abgeleitet ist. In geistreicher Behandlung wird beide Male der Rückgang von den Trio's zum Hauptsatz bewirkt. Glänzend schließt das Werk mit dem Finale ab. Hier herrscht ungebundene Frohsinnigkeit. Sehr schön und überraschend wirkt es, wenn in sie das erste Motiv des Andante's hineinklingt.

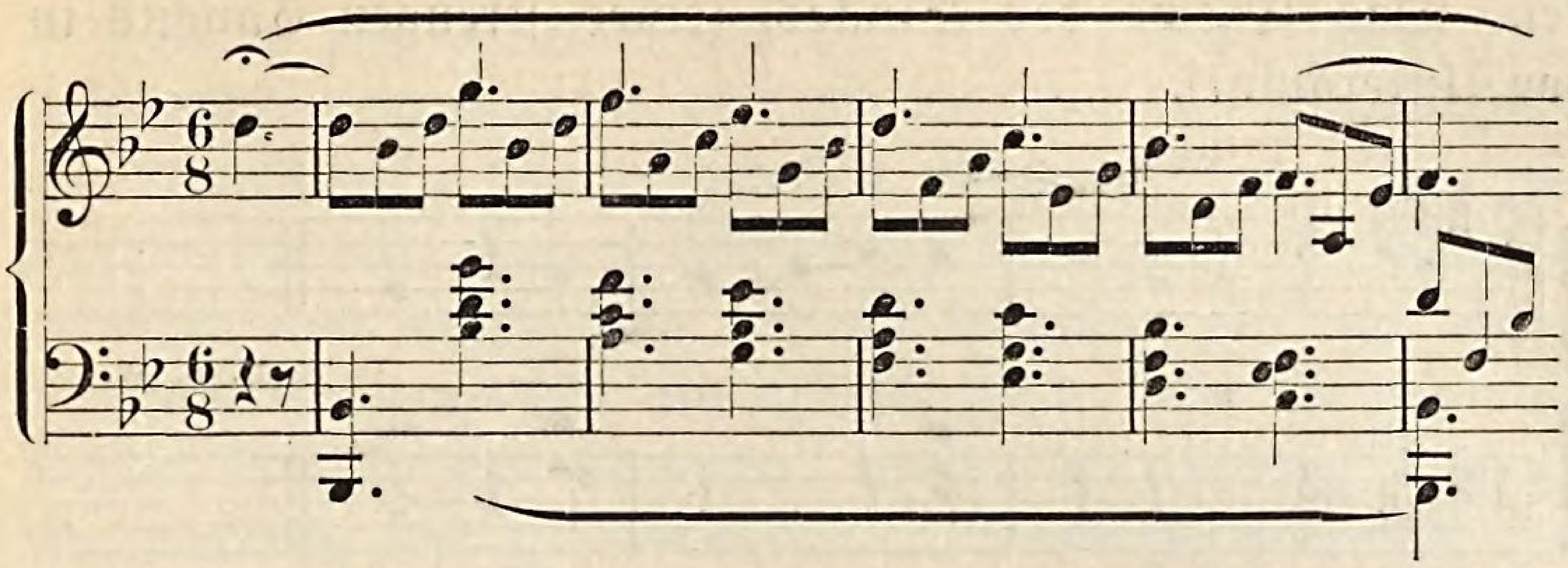
Höhere künstlerische Bedeutung als alle bisher erwähnten Kammermusikwerke hat das, dem Jahre 1866 angehörende Quintett (op. 83) für Clavier- und Streichinstrumente. In den beiden äußeren Sätzen erscheint die Concentration der thematischen Arbeit von ungewöhnlicher Stärke. Es ist das um so mehr zu bewundern, als dadurch in keinem Augenblick Unklarheit oder Ueberfüllung entsteht. Was aber dieser Schöpfung einen besonderen Werth verleiht, ist der poetische Schwung, welcher dieselbe von Anfang bis Ende erfüllt.

Der erste Satz beginnt mit einer spannenden Introduction, welche den Eintritt des feurigen Allegro's um so wirksamer macht. Das Hauptthema mit seinem Nachsatz athmet Lust und Wonne, das Seitenmotiv hingegen schmerzlich erregte Empfindung. Aus diesen contrastirenden Elementen ist das ganze, meisterhaft geformte Stück aufgebaut. Der Culminationspunkt desselben liegt, wie es sein muß, in dem Durchführungsabschnitt. Grollend steigt das zweite Thema in mehrmaligen sich steigernden Ansätzen aus der Tiefe auf, und blitzartig zucken die weiteren, motivisch anklingenden Tonfolgen wie aus dunkelem Gewölk hervor. Nur vereinzelte Lichtblicke erhellen diese nächtliche Stimmung, welche erst kurz vor der Wiederkehr des Anfangsabschnittes weicht. Freudvoll wie das Stück begonnen, schließt es auch ab. Da das Finale dem entsprechend gehalten ist, so erforderte es die künstlerische Oekonomie, in den beiden mittleren Sätzen (Andante con Variazioni und Intermezzo) einen anderen Ton anzuschlagen. Das originale Variationenthema, eine treuherzige Weise, schwebt zwischen Dur und Moll, was ihm einen eigenen Reiz verleiht. Die Veränderungen, deren erste zum Theil canonisch geführt ist, gehören jener metamorphotischen Bildweise an, für welche Beethoven den Weg gewiesen hat. Starkes und Zartes in sich vereinigend, entwickeln sie bei feiner Stimmenführung eine bedeutende Mannichfaltigkeit an harmonischen, rhythmischen und figurativen Wandlungen.
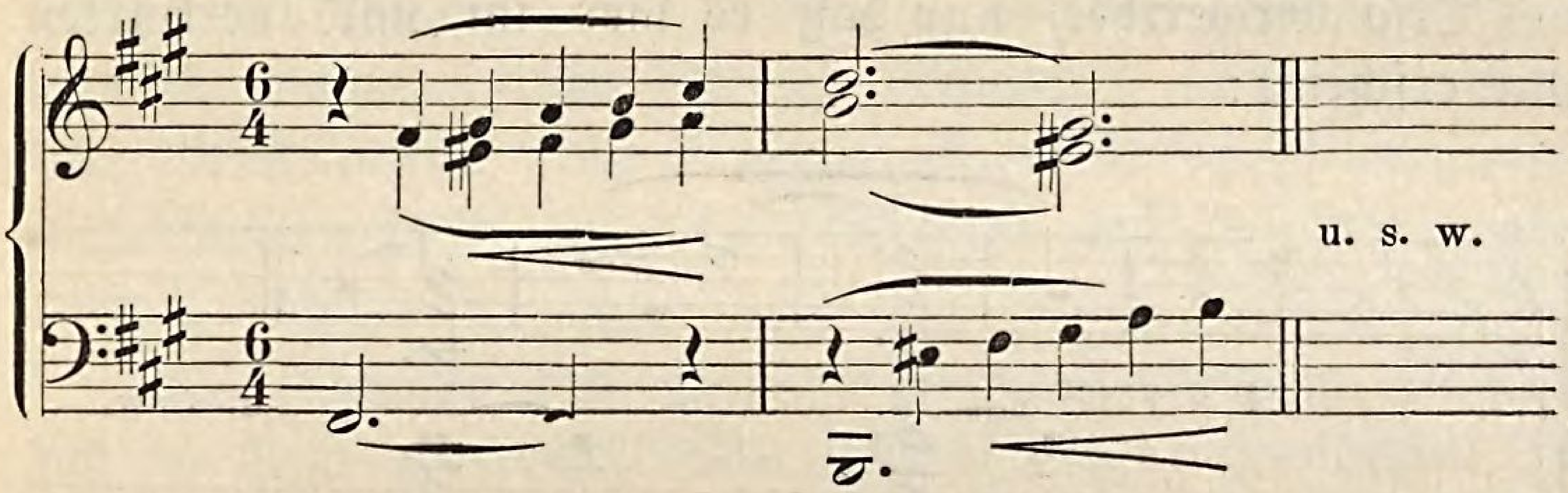
Das Intermezzo mit seinen überraschend schönen Modulationen ist ein genial erfundenes Musikstück: es zählt zu den glücklichsten Eingebungen der Tonmuse Reinecke's. Das von der Geige gebrachte Thema des dazu gehörenden Trio's
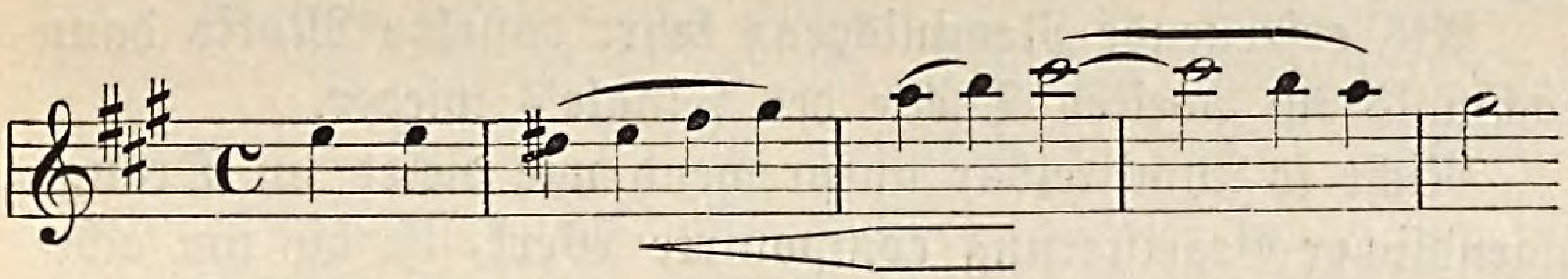


erscheint mit Intervallmodificationen auch im Pianoforte:



Hier könnte man eine absichtliche Beziehung zum Seitenmotiv des ersten Allegrosatzes vermuthen,



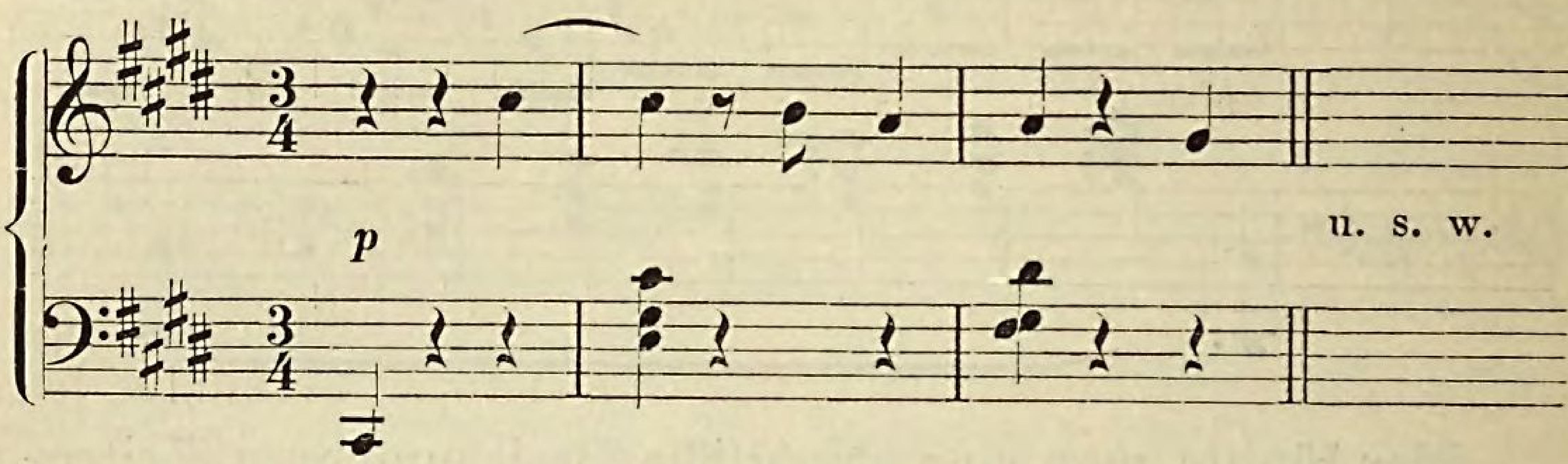
als dessen Umkehrung jene Tonreihe im Clavierpart zu nehmen wäre. Und auch das Seitenthema des feurigen Finale's
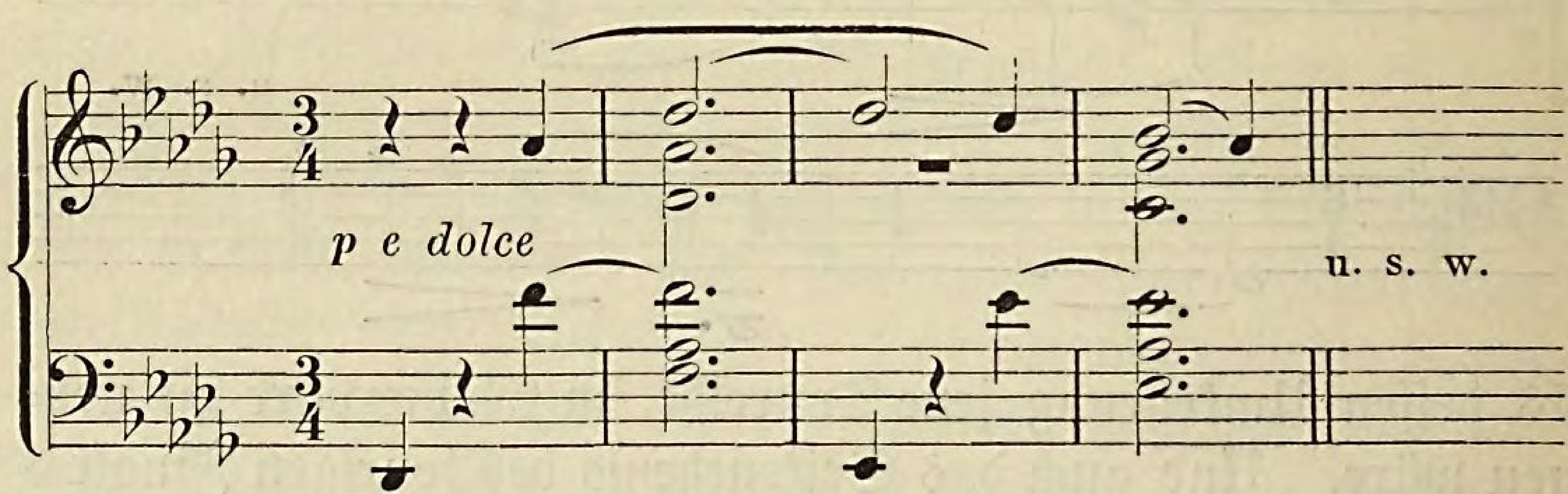


läßt der Tonfolge nach eine Beziehung zu dem vorstehend notirten Motiv erkennen, so daß durch alle drei Theile des Werkes eine verwandtschaftliche Idee geht.

Unter den Kammermusikwerken für Clavier mit Begleitung eines Streichinstrumentes kommt zunächst die 1847/48 entstandene Violoncellsonate op. 42 (A moll) in Betracht. Sie wirkt gleichmäßig fesselnd durch den seelenvollen Ausdruck nicht nur ihrer Motive, sondern überhaupt durch den spirituellen, in vollendeten Formen zur Aussprache gebrachten Tongehalt. Innig mit einander verbunden, schwelgen beide betheiligte Instrumente in der lyrischen Stimmung, von welcher alle vier Sätze gesättigt sind. In dem „Intermezzo" gewinnt diese Stimmung einen Anflug von inniger Schwärme-

rei. Das Thema des Stückes, (eines strengen Canons in der Unterquint),



ist in rhythmischer Umbildung mit schöner Wirkung auch für das Trio verwerthet, nur daß es hier im mild verklärten Dur erscheint:
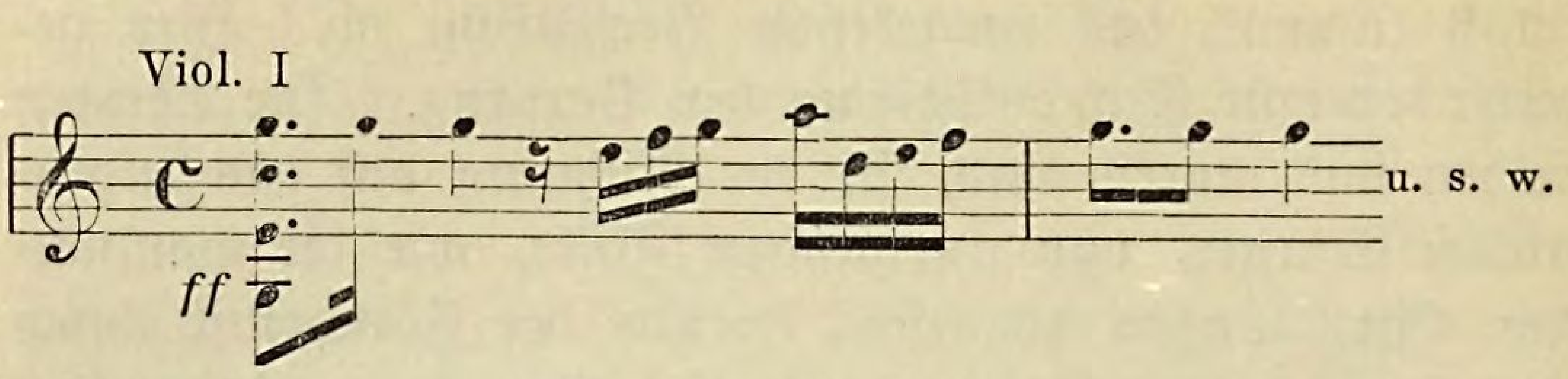


Als erfreuende Reminiscenz kehrt dasselbe Motiv dann nochmals im zweiten Theile des Finale's wieder.

Nicht so unmittelbar ansprechend wie dieses im Drange jugendlicher Begeisterung componirte Werk, ist die um achtzehn Jahre später entstandene Violoncellsonate op. 89, (D dur). Sie gehört zu jenen Tongebilden, für die man sich erst bei näherer Bekanntschaft interessirt. Ein Vorzug der Composition besteht darin, daß sie sich von Satz zu Satz steigert, um endlich im Finale ihren Gipfel zu erreichen. Die Sonate bietet ein bemerkenswerthes Beispiel dafür, daß die Zeugungskraft eines schaffenden Geistes sich nicht allein in der Erfindung von Motiven äußert, sondern ebensosehr in dem, was er daraus macht. In letzterer Beziehung ist der Schlußsatz eine hervorragende productive Leistung. Ganz originell nimmt sich das demselben vorhergehende Andante „Quasi Fantasia“ aus, bei dessen Anhörung man an einen Bardengesang mit Harfenbegleitung denken kann.

Wenn das Finale dieser Sonate den Schwerpunkt derselben bildet, so waltet in der 1872 geschriebenen Violinsonate, op. 116 (E moll) das umgekehrte Verhältniß ob. Hier behauptet der erste Satz entschieden den Vorrang. Die Themen desselben sind markig und, in der Richtung auf das leidenschaftlich Erregte, von ausgiebiger Fülle, wie die mannichfachen Wandlungen beweisen, welche der Componist ihnen abgewonnen, und zu einem einheitlich Ganzen verdichtet hat. Die beiden folgenden Stücke, (Andante und Finale) stehen nicht ganz auf derselben Höhe: sie sind mehr geistreich als schön. Es kommt hinzu, daß die reichlich gespendete harmonisch modulatorische Würze, namentlich im letzten Satz, dem Totaleindruck nicht förderlich ist, weil das Interesse des Genießenden mehr auf die Details als auf das Ganze hingelenkt wird.

Die Gattung des Streichquartetts, welchem Reinecke sich im Beginn seiner Künstlerlaufbahn mit erfreulichem Erfolg gewidmet hatte, war von ihm infolge seiner anderweiten vielseitigen und umfänglichen Compositionsthätigkeit lange Zeit hindurch nicht weiter gepflegt worden. Seit dem, 1851 entstandenen Quartett op. 30 verflossen zweiundzwanzig Jahre, ehe er sich diesem Kunstzweige wieder zuwandte. Dann schrieb er (1874) sein C dur-Quartett op. 132. Wie Vortreffliches auch die frühzeitigen Vorläufer desselben enthalten, — der Abstand zwischen ihnen und dem in Rede stehenden Werke ist ein bedeutender. Reinecke hatte inzwischen durch unablässiges Schaffen in den verschiedensten Richtungen eine solche Herrschaft über die Kunstmittel erlangt, daß er sich derselben bei Wiederaufnahme der Quartettcomposition mit jener souveränen Freiheit zu bedienen vermochte, welche eben nur der vollständig ausgereiften Meisterschaft zu Gebote steht. Darin gründet sich der wesentliche Unterschied zwischen den beiden ersten und dem dritten Streichquartett. Die Stimmenführung in ihm ist selbstständiger, kunstreicher, der Gedankengang kerniger, einheitlicher, und die modulatorische Bewegung theils gewählter, theils überraschender.

Am auffallendsten tritt das in dem rhythmisch straffen, energievollen Finale hervor, aus dessen Anfangsmotiv
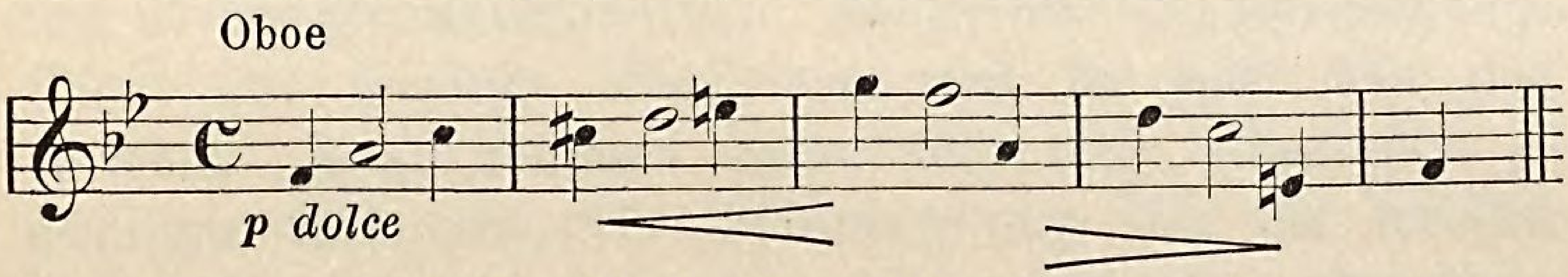


der ganze Satz mit großer Scharfsinnigkeit abgeleitet ist. Aber auch die drei vorhergehenden Stücke, von denen das „Lento“, und das an Stelle des Scherzo's stehende: „Molto moderato“ nebst seinem Trio durch poetisch vertieften Stimmungsgehalt ausgezeichnet sind, besitzen dieselben Eigenschaften, wenn auch nicht in so auffallender Weise, wie der triebkräftige Schlußsatz.
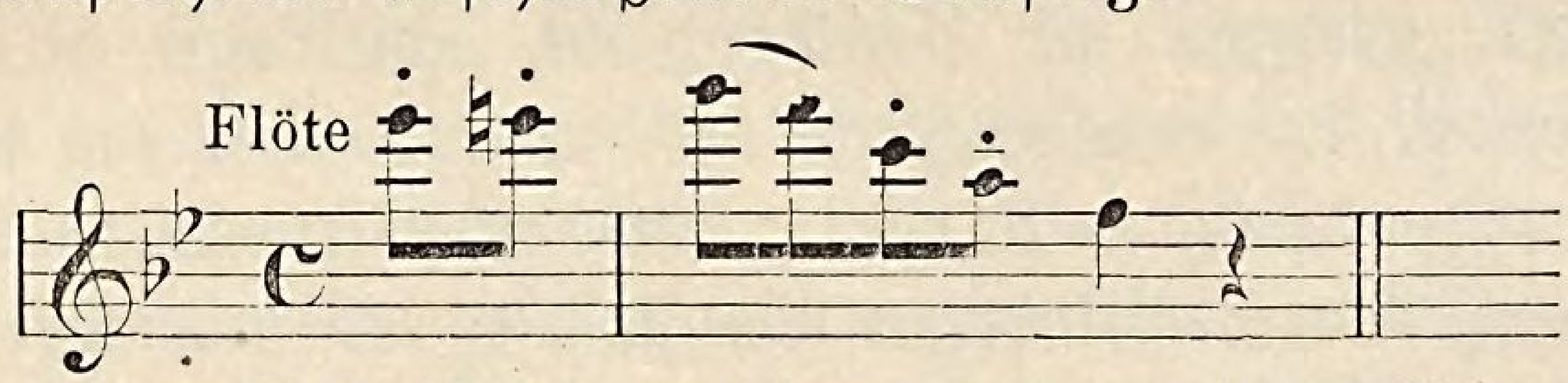
Eine völlig andere Gemüthstonart liegt dem vierten, erst kürzlich entstandenen Streichquartett, op. 211, (D dur) zu Grunde. Es ist, so zu sagen, unter dem Zeichen der Grazien empfangen und gezeitigt, denn Lieblichkeit und Anmuth führen darin den Reigen. Gleichwohl fehlt es nicht an Gegensätzen, deren das wahre Kunstwerk nicht entbehren kann. Dieselben sind ernster Natur, ohne doch heftig erregend zu wirken. Daher gewährt dieses in sich harmonisch abgerundete, den echten Quartettstyl festhaltende Werk einen durch nichts beeinträchtigten Genuß edelster Art. Für den Kenner erhöht er sich im Hinblick auf den feinen contrapunktischen und thematischen Ausbau des sinnigen Adagio's und der beiden Ecksätze. Diese haben einen vorwiegend frohsinnigen Ausdruck, welcher im Finale ab und zu eine scherzhafte Nüance annimmt. Ein köstliches Kleinod ist das zarte filigranartig gearbeitete Scherzo mit seinen eigenartigen Pizzicatoeffekten.

Ebenbürtig reiht sich dieser Tonschöpfung das neueste, so eben erst als op. 216 veröffentlichte Kammermusikwerk Reinecke's an, ein Octett für Flöte, Hoboe, zwei Clarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. Dasselbe wirkt anmuthend durch die, allen vier Sätzen eigene vornehme Haltung, sowie durch spirituellen Ausdruck und Mannichfaltigkeit der Bildweise. Dazu gesellt

sich bei formschöner Gestaltung eine durch charakteristische Behandlung der aufgebotenen Tonwerkzeuge erzeugte farbenreiche Klangwirkung. Der erste Satz, in dessen Durchführungstheil vornehmlich das Seitenmotiv interpretirt ist, ergiebt mit seinem öfteren Wechsel von Dur und Moll eine eigenartige Wirkung. Ganz originell, besonders in rhythmischer Hinsicht ist das Scherzo, dessen Trio wie ein liebliches Traumbild dahinschwebt. In dem von Wohllaut gesättigten, mit gefühlswarmem Cantilenenzuge und subtiler Stimmenführung ausgestatteten Adagio vertieft sich die Stimmung: es darf als Höhepunkt der Composition bezeichnet werden. Nichts desto weniger gewährt das darauf folgende Finale durch sein heiter belebtes und graziöses Wesen noch einen vollen Genuß. In der Durchführung desselben ist der unmittelbar vor Schluß der Reprise auftretende Gedanke



ganz und auch theilweise in sinnreicher Verknüpfung mit der, das Hauptthema abschließenden Tonfolge



verarbeitet. Das Werk, welches auch in einem Arrangement als „Duo für zwei Pianoforte's" erschienen ist, wird um so willkommener sein, als die Musikliteratur nur sehr wenige derartige Stücke von positivem Kunstwerth besitzt.

Die bis dahin betrachteten Compositionen umfassen keineswegs Alles, was Reinecke im Bereich der Kammermusik geschaffen hat. Außer einer 1880 entstandenen Fantasie für Pianoforte und Violine, (op. 160), welche zu seinen besten Kammermusikstücken gehört, und der 1882 geschriebenen lieblichen Flötensonate, (op. 167), „Undine" betitelt, veröffentlichte er 1871 drei Sonatinen, op. 108, für Clavier und Violine, — 1873 zwei Serenaden für Clavier, Violine

4*

und Violoncell, op. 126, — 1880: Drei leichtere Trio's für Clavier, Violine und Violoncell, op. 159a, — 1886: Trio für Clavier, Oboe und Horn, op. 188, — 1891: Sechs leichte Duos für Pianoforte und Violine, op. 212, für Anfänger und Vorgeschrittenere. Diese letzteren, zumeist für die aufstrebende Jugend bestimmten Compositionen sind anspruchsloserer Art, lassen aber überall die feingestaltende Hand ihres Autors erkennen. Auf alle Fälle dürfen sie als schätzbare Beiträge für die Hausmusik bezeichnet werden.

IV.

Die Vocalcompositionen.

(Ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge. Chorische Werke mit und ohne Instrumentalbegleitung.)

In keinem Kunstfache hat Reinecke eine so mannichfaltige und numerisch beträchtliche productive Thätigkeit entfaltet, wie in der Vocalcomposition. Seine ein- und zweistimmigen Lieder und Gesänge übersteigen weit die Zahl von zweihundert. Dazu kommen dann noch viele Chorlieder für gemischte Stimmen, für Männergesang und für weibliche Stimmen, sowie einige größere Gesangswerke und mehrere verschiedenartige Kirchenmusikstücke.

Die eigentliche Gesangslyrik im engeren Sinne des Worts hat Reinecke, auf den Großmeistern des Liedes fußend, mit außerordentlichem Erfolg nach allen Richtungen cultivirt. Aus dem von ihm geschaffenen reichhaltigen und schmuckvollen Liederkranz heben sich im Besonderen die Gesänge erotischen Inhaltes hervor, welche durch innige, keusche Empfindung ausgezeichnet sind. Aber auch jene Lieder, in denen Reinecke die Natur und das Leben in seinen vielgestaltigen Erscheinungen besingt, bekunden sein gefühlvolles und feinsinniges Ausdrucksvermögen. Ueberall offenbart sich Adel des Sinnes im Verein mit poetischer Auffassung der Textesworte. Den Schwerpunkt dessen, was sein Inneres bewegt, legt er, wie es einzig richtig ist, in die melodisch gestaltete Vocalpartie, und da er die Natur der Stimme gründlich kennt, so versteht er es, für dieselbe unter sorgfältigster Berücksichtigung des Deklamatorischen auch sangbar zu schreiben.

Dabei ist das Accompagnement, die Grundstimmung ausdeutend und illustrirend, stets geistvoll gehalten, und ohne vordringlich zu werden, verschmilzt sie mit der Singstimme zu einem organischen Ganzen. Diesen Eigenschaften verdanken viele Lieder Reinecke's die weiteste Verbreitung. Zu den besten und beliebtesten derselben gehören: „Eine Novelle in Liedern", Cyklus von 8 Gesängen für Tenor mit Pianofortebegleitung, op. 81. — Sechs Barytonlieder, op. 118. — „Er und Sie", fünf Lieder von R. Burns, op. 171. — Sechs Lieder, op. 178. — Drei Lieder von Fritz Reuter, op. 205. — Zwei Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Violine, op. 26. — „Liebeslieder" für eine hohe Stimme mit Begleitung des Pianoforte und der Violine, op. 195. — Außerdem wären an einzelnen Liedern hervorzuheben: „Abendrhein", „Mailied", „Der Kobold", Klein Anna Kathrin", „Der Schelm", „Der Schwur" und „Schlummerlied", sämmtlich erschienen bei Ries und Erler. — Ferner: „Schön Blümlein" und „O süße Mutter" aus op. 29, „Du liebliches Thal" aus op. 40, „Barbarazweige" und „Junge Rose" aus op. 208, sowie die einzeln erschienenen Lieder „Am Felsenborn" und „Sie war die Schönste von Allen" (Preislied).

Ein beträchtlicher Theil von Reinecke's Liedern ist für die Kinderwelt bestimmt. Mit diesen Gesängen, in denen der Ton ebenso glücklich getroffen ist, wie in den zahlreichen zu gleichem Zweck componirten Clavierstücken, hat Reinecke sich in den Herzen der musikalischen Jugend einen dauernden Platz erobert. Seine Kinderlieder drangen weit über Deutschlands Grenzen hinaus. Wiederholt wurden sie ins Englische, dann auch ins Russische, Holländische, Dänische und Französische übersetzt.

Unter den lyrischen Erzeugnissen für männlichen und weiblichen Chor mit und ohne Begleitung befinden sich mehrere, welche Reinecke's Meisterschaft in der kontrapunktischen Kunst in nicht geringerem Grade dokumentiren, als es bei einigen seiner Solo-Claviercompositionen nachzuweisen war. Um dies näher zu begründen, sei zunächst auf die „Zehn Gesänge

für drei weibliche Stimmen (auch in chormäßiger Besetzung zu gebrauchen) mit Begleitung des Pianoforte, op. 100 hingewiesen. In sämmtlichen Stücken dieser Sammlung ist die kanonische Form verschiedenartig zur Erscheinung gebracht. Nr. 1 „Der träumende See" besteht aus einem Kanon, welcher so disponirt ist, daß die erste Stimme von der zweiten in der Umkehrung nachgeahmt wird. Nr. 4, „Sonnenblicke im Winter", ist ein dreistimmiger Kanon im Einklang und in der Umkehrung. — Kanons in der Oberquart enthalten die Nr. 2, „Lob des Frühlings" und 5, „Der Morgen ist erwacht", — in der Unterquint hingegen Nr. 3, „Dein Sarg ist aus dem Stamm der Eichen", und Nr. 10, „Elfe". In diesen beiden Stücken geht die kanonische Nachahmung zwischen einer Singstimme und der Clavierstimme vor sich, und zwar wird bei Nr. 3 die erste Stimme vom Clavierbaß in verlängerten Notenwerthen, und bei Nr. 10 der Sopran von der Oberstimme der Pianofortebegleitung imitirt. Nr. 6, „Der Winter treibt keine Blüthe" ist ein dreistimmiger Kanon im Einklang, und Nr. 8 „Der Abendwind" ein Kanon zwischen der ersten und zweiten Stimme.

Von complicirterer Beschaffenheit sind die Kanons in Nr. 7, „Der selbst du mit dem Tode rangst" und in Nr. 9, „Wie auf dem Feld nur die Frucht gedeiht". Im ersteren spinnt sich der Kanon zwischen der ersten und dritten Stimme ab, während von der zweiten Stimme dazu die Umkehrung gebracht wird. In Nr. 9 dagegen bewegt sich der Kanon einerseits zwischen der ersten und dritten Stimme in der Unterseptime, und andererseits gleichzeitig zwischen der ersten und zweiten in der Untersekunde.

Weitere Gesänge für weibliche Stimmen in kanonischer Form enthalten die Opera 156 und 163. In ihnen ist die höhere Kontrapunktik mit derselben spielenden Leichtigkeit behandelt, wie in dem soeben betrachteten Werke.

Auch die zahlreichen vierstimmigen Männergesangs-Compositionen Reinecke's enthalten Beispiele bemerkenswerther contrapunktischer Arbeit. So z. B. die Sprüche aus den

Liedern des Mirza Schaffy von Bodenstedt und aus dem Schenkenbuche von Emanuel Geibel (op. 62). Nummer 1 ist ein Kanon in der Unterseptime, und Nr. 2 in der Sekunde. Die Nummern 3 und 4 enthalten dreistimmige Canons im Einklange. Speciell sei noch auf Nummer 3, 6 und 7 des op. 103, sowie auf Nummer 2 und 4 der „Durstigen Lieder" op. 140 hingewiesen. Im letzteren Werke enthält das Lied „So lang auf Bergen reift der Wein", einen Kanon in der Unterseptime, an welchem Tenor I und Baß I betheiligt sind, während dem Liede „Der Zechgenoß" ein Kanon in der Octav zu Grunde liegt.

Diese Männergesänge zeichnen sich durch drastisch wirkenden Humor aus. Auf besonders ergötzliche Weise kommt derselbe in dem Scheffel'schen „Hildebrandlied" op. 103, Nr. 3 zum Ausdruck. Der Humor des Gedichtes ist nicht frappanter wiederzugeben, als es hier geschehen.

Daß die vorerwähnten Vocalsätze nicht nur bezüglich der kunstvollen Gestaltung, sondern auch hinsichtlich des melodischen Flusses und der Klangwirkung allen Anforderungen entsprechen, verleiht ihnen einen erhöhten Werth. Die Contrapunktik ist darin eben nur als Mittel zum Zweck, und nicht um ihrer selbst willen angewandt.

Als Erzeugnisse eines gemüthvollen Humors seien an dieser Stelle noch mit specieller Auszeichnung die „Drei Lieder der Handwerksburschen aus „Hanne Nüte" von Fritz Reuter" für vierstimmigen Männerchor (op. 204) erwähnt.

An umfangreicheren Männergesangs-Compositionen mit Orchesterbegleitung schuf Reinecke: Klopstock's „Schlachtlied" op. 56, ein Te Deum, op. 78 und das Concertwerk „Hakon Jarl", op. 142. Diese Werke entstanden in den Jahren 1858, 1863 und 1876.

Das doppelchörige „Schlachtlied" ist ein kerniges Musikstück von überwiegend energischem Ausdruck, wie es die Texteswotre erfordern. Beide Chöre setzen zum Beginn vereint im vierstimmigen Satz ein, trennen sich aber schon nach neun Takten, und imitiren dann einander mit kurzen Unterbrechungen bis zum Eintritt des Dreiviertel-Taktes, mit

welchem der mittlere Theil der Composition beginnt. Auch in ihm ist der imitirende Wechselgesang zwischen beiden Chören festgehalten. Der dritte Abschnitt des Werkes greift zunächst auf den Anfangssatz zurück, und läuft dann unter beschleunigtem Tempo in eine breite Code aus, welche mit durch die wirksame Anwendung des aufgebotenen instrumentalen Apparates noch eine Steigerung des Ausdrucks bringt.

Ungemein kräftig ist auch der hymnische Gesang des „Te Deum laudamus“ für vierstimmigen Männerchor. Dieses Werk wurde für die fünfzigjährige Jubelfeier der Schlacht bei Leipzig geschrieben, und, da die Aufführung desselben auf dem Leipziger Marktplatz, also im Freien stattfand, mit einer reichen Begleitung von Blechinstrumenten (6 Trompeten, 4 Hörner, 6 Posaunen und Tuba), unter Hinzuziehung der Contrabässe und Pauken versehen. Formell betrachtet, besteht die Composition aus drei unmittelbar zusammenhängenden Abschnitten, deren erster und letzter durch den im Tripeltakt stehenden mittleren gut von einander geschieden sind. Reinecke's Musik entspricht völlig der erhabenen Bedeutsamkeit des Textes. In den dritten Abschnitt ist mit imposanter Wirkung der Choral „Nun danket alle Gott“ hineinverwebt, dessen ersten Absatz der Chor übrigens schon gleich zu Anfang des Stückes intonirt. Abgesehen von einigen imitatorisch behandelten Partien hat R. den vierstimmigen Satz mehrentheils einfach harmonisch gehalten, was dem Zweck der Composition durchaus angemessen erscheint.

Das Gesangswerk „Hakon Jarl“ dessen dichterische Unterlage Reinecke selbst verfaßt hat, bewegt sich theils im Cantaten- und theils im Oratorienstyl: es enthält sowohl episch-dramatische wie lyrische Partien. Der Text behandelt den Sieg des Christenthums über das Heidenthum in Norwegen's Landen. Hakon Jarl[1]), Führer des heidnischen Volkes, strebt nach der Königswürde. Da aber die von Bergthor geschmiedete Krone seinem Haupte nicht paßt, so

[1]) Jarl (dem englischen Earl verwandt) bedeutet so viel wie Statthalter. Denselben Namen führten die normännischen Edelleute.

ist ihm, wie die Sage meldet, der Thron verschlossen. Dennoch will er sich desselben bemächtigen. Olaf Trygvason, der Beschützer und Förderer der christlichen Lehre, soll im Kampfe vernichtet, der alte Glaube aufrecht erhalten werden. Thora, das von Hakon verlassene Weib, verkündet diesem den Untergang, nicht sowohl, weil er nach der ihm versagten Herrschergewalt trachtet, sondern weil er ihr die eheliche Treue gebrochen, um sündlicher Lust zu fröhnen. Norwegische Mannen wollen die ihr angethane Schmach rächen. Sie hoffen auf Hilfe. Diese wird ihnen durch Olaf, der mit seinen dem Christenthum gewonnenen Schaaren herannaht, und das Zeichen des Kreuzes aufrichtet.

In Odin's Hain wird Hakon durch Runenschrift die Kunde, daß er, um den Sieg über Olaf zu erringen, seinen liebsten Besitz opfern müsse: es ist der leibliche Sohn, dessen Blut er als Libation darbringen will. Olaf tritt hindernd dazwischen, hoffend, Hakon zum Christenthum bekehren zu können, doch umsonst. Nun soll der Kampf entscheiden, aus welchem Olaf mit den Seinen siegreich hervorgeht, während Hakon, tödtlich verwundet, auf dem Schlachtfelde bleibt. Reuevoll söhnt er sich mit seiner Gattin Thora aus, ehe er den Geist aufgiebt. Olaf gewährt ihre Bitte, Hakon's irdische Ueberreste bestatten zu dürfen, worauf sie sich unter den Klängen des Chorals „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" zum Christenthum bekennt. Freudig stimmt sie mit ein in den von Olaf und den Gläubigen dem Erlöser der Menschheit dargebrachten Dankeshymnus.

Es ist leicht zu erkennen, daß dieser Stoff alle Elemente für eine Männergesangs-Composition im großen Styl enthält. Eine solche hat Reinecke denn auch geliefert. Meisterhaft sind von ihm die Heldengestalten des Olaf und Hakon gezeichnet, und in Thora giebt er uns ein Bild edelster Weiblichkeit, welches als wirksamer Gegensatz zwischen jenen scharf mit einander contrastirenden Figuren steht. Dazu sind die Chöre der Mannen Olafs und Hakons außerordentlich charakteristisch gehalten. Besonders tritt dies bei dem prachtvoll disponirten Chorsatz der fünften Scene hervor,
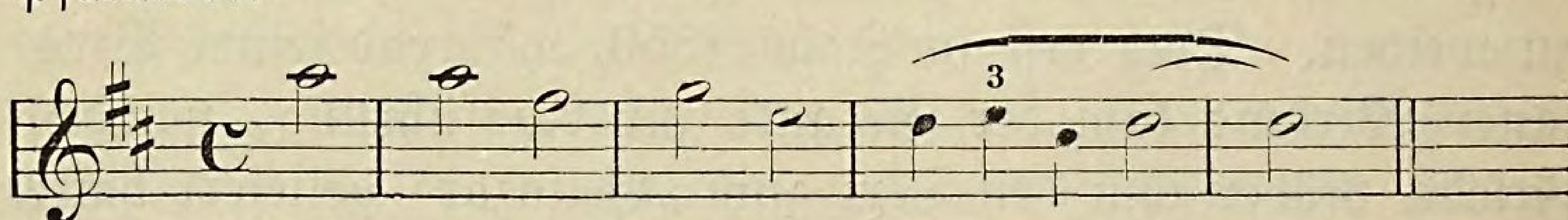
in welchem Hakon's Krieger mit fanatischem Schlachtrufe den Kampf aufnehmen, während die Anhänger Olafs unter Anrufung des Heilandes das „Kyrie eleison“ anstimmen: ein im großen Styl gedachtes Musikstück, dessen schwungvoller, dramatisch gefärbter Ausdruck einen bedeutenden Effekt ergiebt. Dasselbe gilt von dem Chor der dritten Scene mit den Anfangs wie aus weiter Ferne erklingenden, und dann immer näher rückenden frommen Gesängen der Mannen Olafs. Aber auch die anderweiten Chorsätze sind von ungewöhnlicher Wirkung. Alles in Allem genommen gehört „Hakon Jarl“ zu den hervorragendsten Werken der Männergesang-Literatur. Diese vortreffliche Composition hat schon viele Aufführungen erlebt, und ist auch bereits über den Ocean gedrungen.

Wir gehen zu Reinecke's größeren Compositionen für gemischten Chor und Orchester über, deren er zwei geschrieben hat. Diese sind: Das oratorische Gebilde „Belsazar“, op. 73 und das Concertstück „Sommertagsbilder“, op. 161.

Mit dem Belsazar lieferte R. sein erstes umfangreiches Vocalwerk. Die Idee dazu faßte er während seiner Wirksamkeit als Musikdirektor in Barmen. Dort hatte er einen aus zahlreichen tüchtigen Kräften bestehenden Gesangverein zu leiten, und so erscheint es begreiflich, wenn in ihm beim Einstudiren bedeutender oratorischer Schöpfungen das Verlangen rege wurde, dieser Kunstgattung einmal seine Kräfte zu weihen. Doch erst im Jahr 1859, während seines Breslauer Wirkens kam der Gedanke zur Ausführung, nachdem Friedr. Röber ihm den Text zum „Belsazar“ geliefert hatte. Der schon von Händel in breitester Ausführung oratorisch behandelte Stoff ist dem alttestamentarischen Bericht des Propheten Daniel (Cap. 5) entnommen. In Reinecke's Werk hat er eine bei weitem knappere Fassung erhalten, und dies zum Vortheil der Sache. Der Inhalt des Textes ist in wenigen Worten folgender: Belsazar, König von Chal-

däa, begeht im Palast zu Babylon mit den Seinen eine Orgie, bei welcher er, Jehovah verhöhnend, die den Israeliten geraubten goldenen Opfergeräthe dadurch entweiht, daß er sie als Trinkgefäße benutzt. Die in der babylonischen Gefangenschaft befindlichen Israeliten, an ihrer Spitze Daniel, flehen zu Jehovah, diese Schandthat zu bestrafen, worauf ihre Unterdrücker mit Hohn antworten, und im frechen Uebermuth Belsazar als Gott ausrufen. Indem er diesem Frevel zustimmt, erscheint an der Wand die Flammenschrift „Mene, Mene, Tekel Upharsin". Belsazar von geheimem Grauen erfaßt, läßt die Magier herbeirufen. Sie sollen über die räthselhaften Worte Auskunft geben, doch keiner von ihnen vermag es. Daniel deutet sie auf den nahe bevorstehenden Untergang des Königs, welcher in derselben Nacht umgebracht ward, worauf die nunmehr vom babylonischen Joche befreiten Israeliten einen Dankeshymnus zum Preise Jehovahs anstimmen.

Reinecke hat den poetisch gedachten und für die musikalische Behandlung zweckmäßig hergerichteten Text mit lebhaftem Geist erfaßt und wirkungsvoll betont. Angemessen bereitet die kurzgefaßte Ouvertüre auf die in der Dichtung dargestellten Gegensätze vor. Aus der düster gehaltenen Introduction tönt uns die Klage des geknechteten jüdischen Volkes entgegen. Das anschließende Allegro versinnlicht andeutend in seinem ersten Abschnitt das lärmende Treiben der Babylonier, und im zweiten die glaubensstarke Haltung der Israeliten, was durch Einflechtung der althebräischen Psalmodie

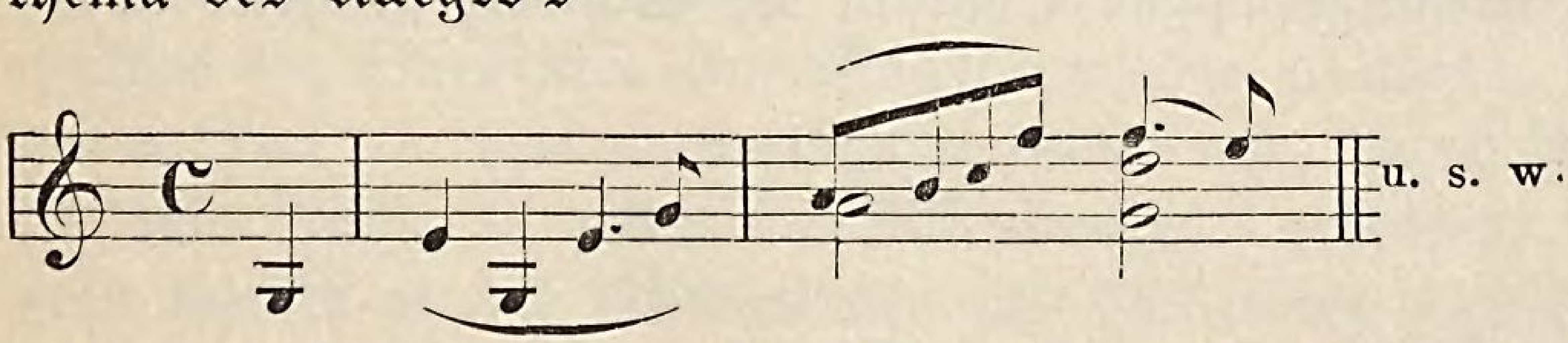


symbolisirt ist. Beide Abschnitte wiederholen sich dann nochmals in modificirter Weise.

Den Schwerpunkt des Werkes selbst bilden die Chöre. Sie sind dramatisch belebt, und im Charakter gut auseinandergehalten, so daß sich in den Gesängen der Babylonier frivoler Uebermuth, und in denen der Israeliten würdevoller Ernst

ausspricht. Von besonders weihevoller Wirkung ist der, theilweise in strengerer Schreibart sich bewegende Schlußchor, in welchem die Juden ihrem Gott den Dank für die Erlösung aus der Gefangenschaft darbringen. Einen klangschönen Effekt macht der Doppelchor des israelitischen und babylonischen Volkes. Doch wäre ihm eine straffere, einheitlichere Form zu wünschen. Ohne Frage würde er durch eine Kürzung wesentlich an Wirkung gewinnen. Die Sologesänge sind überwiegend deklamatorisch behandelt, und entbehren daher einer breiten, ausdrucksvollen Melodik. Wie sehr Reinecke aber darauf bedacht war, der letzteren mehr und mehr gerecht zu werden, beweisen u. A. seine Sologesangscompositionen mit Orchesterbegleitung. Als solche mögen bei dieser Gelegenheit die Concertarien: „Mirjam's Siegesgesang" op. 74, „Almansor" op. 124 und „Das Hindumädchen" op. 151 hervorgehoben werden. Namentlich in den beiden letzteren Gesangsstücken ist der „bel canto" zu schöner Geltung gebracht. Diesem Umstande verdanken sie, ganz abgesehen von ihrem compositorischen Kunstwerth, ihren erfolgreichen Umzug durch die Concertsäle.

Als eigenartige Tonschöpfung sind die im Jahr 1880 entstandenen „Sommertagsbilder", op. 161 zu bezeichnen. Aus idyllischen Stimmungen hervorgegangen, spiegeln sie ein Stück Naturpoesie wieder. Die fast zu breit angelegte Ouvertüre ist der Vorstellung des, Alles neu belebenden Sonnenaufganges gewidmet. Sie beginnt mit einer feierlichen Einleitung, in welchem der erste Takt vom Hauptthema des Allegro's



in der Verkürzung vorgebildet ist. Dieses Motiv, und ebenso das Seitenthema, athmet frische, wohlige Empfindung, und der durch das ganze Stück gehende spirituelle Zug regt zu lebhaftem Mitgenusse an. Für die Durchführung sind hauptsächlich die Anfangstakte des vorstehend notirten Motivs verwerthet.

Auf die Ouvertüre folgt ein Chor, in welchem das Walten und Wirken der Sonnengluth geschildert wird. Daran schließt sich ein Orchestersatz, „Dämmerung" betitelt. Reizvoll ist das diesem Stücke verliehene farbenreiche instrumentale Colorit, welches auch die zweite instrumentale Nummer des Werkes: „Tanz unter der Dorflinde" mit ihrer unwiderstehlich zündenden Wirkung im hohen Grade auszeichnet. Diese beiden Tonstücke bilden den Rahmen zu einem in steter Steigerung prächtig sich aufbauenden Chor, der das ländliche „Abendläuten" versinnlicht. Derselbe läuft in eine Fuge aus, zu welcher im Orchester der Choral „Eine feste Burg" ertönt. Den Beschluß der „Sommertagsbilder" machen zwei unmittelbar aufeinander folgende Chorstücke: „Sommernacht" und „Morgenhymnus". In dem letzteren erreicht die Composition ihren musikalisch künstlerischen Höhepunkt. Der in den breitesten Verhältnissen angelegte Vocalsatz mündet in eine schwunghafte Doppel-Fuge aus.

Unter den kirchlichen Werken Reinecke's für gemischten Chor hebt sich die „Missa cum offertorio", (op. 95) mit Orgelbegleitung durch stylvolle Behandlung hervor, wie sie denn auch ihrem Umfange nach mehr ins Gewicht fällt, als die anderen Gebilde derselben Art, zu denen das „geistliche Abendlied", op. 50, ein „Ave Maria" op. 60, ein „Offertorium", op. 101, eine „Missa brevis", op. 114, und „Zwei geistliche Chorgesänge", op. 168, gehören. Die beiden Messen op. 95 und 114 in deren letzterer das Agnus Dei einen dreistimmigen Canon enthält, wurden speciell für einen kleinen, wenig leistungsfähigen Chor in der Schweiz geschrieben.

Von erfreulicher Anmuth sind diejenigen Compositionen, welche Reinecke der Märchenwelt gewidmet hat. Mit diesen lieblichen Werken, deren Zahl sich auf acht beläuft, hat er eine ihm eigenthümlich angehörende Kunstgattung geschaffen, die so nachhaltig warme Aufnahme in weiten musikalischen

Kreisen fand, daß es begreiflich erscheint, wenn Andere dadurch mehrfach zur Nachahmung angeeifert wurden.

Den ersten Schritt zur Märchencomposition that R. mit seiner Ouvertüre zu E. T. A. Hoffmann's „Nußknacker und Mausekönig." Welch' lebhaften Anklang dieses Musikstück alsbald fand, beweisen die demselben gewidmeten höchst anerkennenden Worte des berühmten Musikhistorikers und Kunstästhetikers Aug. Wilh. Ambros. In seinen culturhistorischen Bildern aus dem Musikleben der Gegenwart[1]) sagt er darüber: „Hoffmann hat das nicht leichte Problem gelöst, eine Dichtung geschrieben zu haben, die Kinder und Erwachsene in gleichem Maße anzusprechen vermag. Von der reizenden Ouvertüre, welche Carl Reinecke zu Hoffmann's Märchen vom „Nußknacker und Mausekönig" geschrieben, kann man das Gleiche sagen, es ist eine Musik für Kinder wie für Erwachsene, und muß auf Beide den anmuthigsten Eindruck machen. Mit Recht hat sie der Componist nicht für Orchester, sondern nur für Pianoforte, jedoch im reicheren Satze zu vier Händen, bestimmt. Wo es sich um belebte Puppen und um Kämpfe mit Mäusen handelt, wäre der Luxus und die imposante Kraft eines vollen Orchesters nicht an rechter Stelle gewesen. Es mußte Hausmusik bleiben, wie man ja auch das Märchen selbst im traulichen Zimmer liest, am liebsten hinter dem Ofen, wenn es draußen recht stürmt und schneit[2]) . . . . . So ist nun auch Reinecke's Ouvertüre ein Prototyp und, so zu sagen, der allgemeine Ausdruck für seine liebliche Romantik der Kinderphantasie, deren wir vorhin gedacht. Das einleitende Andante, in welches die Ouvertüre zum Schlusse wieder ausläuft, schlägt diesen Ton in der anmuthigsten Weise an. Das Allegro ist, wie billig, so recht im Bilderbuchstyl gehalten, wobei man freilich an die Bilderbücher und Bilderbogen zu denken hat, an denen sich Künstler wie Kaulbach, Ludwig Richter,

[1]) Leipzig bei Heinr. Matthes (E. O. Schürmann).

[2]) Die ganze Musik ist aber später von fremder Hand verschiedene Male instrumentirt worden.

Bendemann, Moritz Schwind u. A. betheiligt haben. Die eingeflochtenen artigen Tonmalereien, des Aufrufes Nußknackers an seine Truppen, des possirlichen Marsches der bleiernen Soldaten, der grellen Pfiffe des schrecklichen, siebenköpfigen Mausekönigs, der tobenden Schlacht u. s. w. sind hier an rechter Stelle ..... Es ginge sehr wohl an, einer Vorlesung des Hoffmann'schen Märchens im häuslichen Kreise die Reinecke'sche Ouvertüre voranzuschicken, sie brächte eben erst die rechte Stimmung. Aber wenn auch der erste Band der gesammelten Schriften von E. T. A. Hoffmann nicht zur Hand sein sollte, spiele man getrost die Ouvertüre Reinecke's, es ist auch etwas vom „Glück der Kinderjahre" darin; und ach, wer von uns seufzt nicht, wenn er dieses Paradieses gedenkt, das wohl für die Meisten von uns schon tief genug unter dem Horizont liegt!"

Die Ouvertüre zu Hoffmanns Märchen vom „Nußknacker und Mausekönig" entstand im Jahre 1855. Nach Verlauf eines Decenniums fügte Reinecke derselben noch sieben vierhändige Claviersätze hinzu, die sich auf Einzelmomente der Hoffmann'schen Dichtung beziehen. Es sind Phantasiestücke, in denen ein theils gemüthlich und theils drollig wirkender Humor zum Ausdruck kommt. Wie prächtig ist es z. B. gedacht, wenn in Nr. 3 (Pathe Drosselmeyers Automaten) das imitirte Glockenspiel plötzlich ins Stocken geräth, und erst nach Aufziehung des abgelaufenen Uhrwerks weiter musicirt, oder wenn der „getreue Vasalle Tambour" in dem folgenden Stück den „Generalmarsch" schlägt, und der Trompeter bei seiner Fanfare stets den höchsten Ton verfehlt. Auch „Pathe Drosselmeyers Uhrmacherliedchen" (Nr. 5) und das „Schäferballet im Puppenreich" (Nr. 6) sind von belustigender Wirkung, und ebenso der, das Ganze abschließende possirlich gravitätische „Hochzeitsmarsch", während in den, mit „Weihnachtsabend" (Nr. 2) und „Barcarole" (Nr. 7) überschriebenen Stücken eine gemüthvolle Stimmung herrscht. Mit allen diesen musikalischen Klein- und Feinmalereien läßt uns Reinecke erheiternde Blicke in ein erträumtes liliputanisches Reich thun, die Jeden erfreuen werden, der sich

einen offenen Sinn für die Phantasiegebilde der Märchenwelt bewahrt hat.

Ein Jahr nach Entstehung der Ouvertüre zum „Nußknacker und Mausekönig" setzte R. drei Gesänge aus Fr. Röbers dramatisirtem Märchen „Schneewittchen" in Musik, nämlich Schneewittchens Lied „Die Vöglein singen", Tom's, des Zwergen Lied „Nun süß genug das Süpplein schmeckt", und das Schlaflied „Durch die Linden rauscht der Wind". Mit diesen Gesängen bahnte er den Weg von der instrumentalen zur vocalen Märchencomposition an. Doch verfloß noch eine längere Reihe von Jahren, ehe Reinecke dieses Gebiet, welches er, wie schon bemerkt, sich selbst erschloß, entschieden in Angriff nahm. Zunächst wurden 1874 jene drei Schneewittchen-Gesänge durch Hinzufügung mehrerer neuer Nummern zu einem größeren Ganzen erweitert. Der so hergestellte Cyklus, dessen neun Musikstücke durch einen von W. te Grove[1]) verfaßten deklamatorischen Text mit einander verbunden sind, umfaßt die lyrischen Partien des genannten Märchens in seiner ganzen Ausdehnung.

Die Schneewittchen-Composition, veröffentlicht als op. 133, fand sofort nach ihrem Erscheinen den lebhaftesten Anklang. Reinecke hatte damit einen Ton angeschlagen, der in weiten Kreisen lauten Wiederhall erweckte. Auch an vielseitigen Anregungen, in dieser Richtung weiter schöpferisch thätig zu sein, fehlte es nicht. Dadurch wurde der Impuls zur Composition des Märchens vom „Dornröschen" gegeben. Reinecke stellte damit ein Pendant zum „Schneewittchen" hin, denn beide liebliche Sagen begegnen sich in einem Punkt: Wie Schneewittchen ist auch Dornröschen ein Königskind von auserlesener Schönheit, und Beide werden durch den Kuß eines Prinzen aus ihrem Zauberschlafe zum Leben erweckt. Diese Aehnlichkeit der bezüglichen Stoffe hat sich aber keines-

---

[1]) Ob W. te Grove mit „Wetegrove", dem Namen von Reinecke's Mutter identisch ist, und ob Reinecke sich selbst als Dichter hinter diesem Namen verbirgt, lassen wir dahingestellt, und sprechen es nur als naheliegende Vermuthung aus.

weges auf die Musik übertragen, welche in beiden Werken durchaus verschiedenartig ist.

Der überaus günstige Erfolg, den auch Reinecke's „Dornröschen" hatte, konnte nur zu fortgesetzten ähnlichen Productionen aufmuntern. So entstanden denn ferner noch die den Jahren 1878, 1881 und 1891 angehörenden Compositionen zu den Märchen „Aschenbrödel", op. 150, „Die wilden Schwäne" (Text nach Andersen von Kuhn), op. 164, und „Schneeweißchen und Rosenroth", op. 208. Für das erste und dritte dieser Werke, sowie für „Dornröschen" verfaßte Reinecke sich selbst die Texte. Ihr dichterischer Inhalt bedarf keiner Erklärung, da derselbe allgemein bekannt ist. Dasselbe gilt von „Schneewittchen" und „Dornröschen".

Reinecke's Musik zu diesen Phantasiegebilden ist von liebenswerthester Art. Sie illustrirt in ausdrucksvoller, duftiger Tonsprache den ideellen Gehalt des Märchens, und versinnlicht damit den romantischen Schimmer der Märchenpoesie auf eine Weise, wie es das Wort nicht vermag. Zu bewundern ist dabei die Mannichfaltigkeit der Gestaltung, welche Reinecke in dem so eng begrenzten Genre entfaltet hat. Für jede Erscheinung dieser Welt im Kleinen findet er den entsprechenden, charakteristischen Ausdruck. Seine jungfräulichen Gestalten singen sich mit ihren gemüthberückenden Melodien ins Herz des Zuhörers hinein; seine Zwerge, Elfen, Gnomen, Kobolde u. s. w. erfreuen durch ihre humoristischen, drollig neckischen Weisen, und die ab und zu ins Ensemble hineinspielende Thierwelt betheiligt sich auf ergötzliche Art mit an dem lieblichen Concert. Die stets klangschöne und feinsinnige Clavierbegleitung endlich bringt Tonfülle und Rundung hinzu, wie sie denn vielfach auch von tonmalerischer Bedeutung wird. Zum „Dornröschen" setzte Reinecke später eine vollständige Orchesterbegleitung, wogegen das Märchen „Die wilden Schwäne" gleich von vorne herein mit dem Accompagnement von Clavier, zwei Hörnern, Violoncell und Harfe versehen wurde. „Schneeweißchen und Rosenroth" erhielt nachträglich eine Streich-Orchester-Begleitung ad libitum. Daß diese instrumentale Zuthat den

Klangreiz der betreffenden Werke wesentlich erhöht, versteht sich ganz von selbst.

Schließlich ist noch eines dem Gebiete der Märchen-composition angehörenden Werkes zu gedenken, welches sich von den vorgenannten Erzeugnissen insofern wesentlich unterscheidet, als es die dramatisirte Form hat. Der Titel desselben lautet: „Glückskind und Pechvogel", Märchen-Oper für Kinder in zwei Akten, op. 177. Den Text zu dieser im Jahr 1883 entstandenen Schöpfung dichtete Reinecke nach dem gleichnamigen Märchen aus Leanders „Träumereien[1]) an französischen Kaminen".

Ihrem Inhalt nach erinnert diese „Märchen-Oper" an den witzig schelmischen Humor der Marionettenspiele, nur mit dem Unterschied, daß dieselbe für die lebendige Darstellung durch Kindermund bestimmt ist. Demgemäß hat Reinecke die Gesangspartien nach Tonumfang und Ausdruck so gestaltet, daß sie von der musikalischen Jugend mit Unterstützung der vierhändigen Begleitung, welche auch ohne Gesang als selbstständiges Clavierwerk zu gebrauchen ist, leicht ausgeführt werden kann. Die Hauptfiguren des Stückes sind Prinzessin „Glückskind" und der fabulöse „Pechvogel", welcher von allerhand kleinem Mißgeschick verfolgt, bei jeder Gelegenheit Thränen vergießen möchte, und selbst nicht weiß woher oder wohin. Nun soll sich aber sein Geschick wenden, und aus dem trübseligen Gesellen ein höchst vergnügter werden. Wie zufällig kommt er an den Garten des Königs von Utopien, in welchem Prinzessin Glückskind sich so eben mit ihren Gespielinnen am Tanz ergötzt hat. Das Mägdlein sitzt in einer Laube und ist damit beschäftigt, ihre Krone blank zu putzen. Am Eingange des Parks erblickt Pechvogel eine Tafel, auf der die Worte stehen: „Hier darf nicht geweint werden". Er nimmt sich das ad notam, und tritt in den Garten ein. Die Prinzessin, der von einer guten Fee

---

[1]) Verfasser dieser „Träumereien" ist der berühmte, im Herbst des Jahres 1889 verstorbene Chirurg, Geheimrath Richard v. Volkmann, welcher im deutsch-französischen Kriege als consultirender Generalarzt der Armee fungirte.

die Gabe verliehen worden, Frohsinn und Glück um sich her zu verbreiten, sieht ihn, verliebt sich trotz seiner täppischen Manieren und seines häßlichen Namens flugs in ihn, und heilt ihn von seiner lamentabeln Laune durch einen Kuß. Lachend laufen beide dann davon. Der König, eine echte Marionettenfigur, erscheint mit Minister Entengrütze, Hofmarschall Fettfleck, Kammerherr Kalbsauge und Gefolge zu einer Staatsaction. Kaum hat dieselbe begonnen, so wird ihm hinterbracht, daß die Prinzessin in Trübsinn versunken ist und in Thränen zerfließt. Zugleich erfährt er, was zwischen seinem Töchterlein und dem Pechvogel vorgefallen ist. Sofort werden die Polizisten Packihn und Laßnichlos beauftragt, den Pechvogel wegen des Kusses einzufangen, um ihn an den Galgen zu bringen. Er wird erwischt, und in den Kerker abgeführt. Es macht aber keinen Eindruck auf ihn, er ist bester Laune und bleibt es auch. Der König aber hält ein feierliches Consilium mit seinen Räthen ab; sie sollen ihm sagen, wodurch die Prinzessin wieder fröhlich gemacht werden könne. Man einigt sich dahin, daß der Pechvogel dem Glückskind den Kuß zurückgeben müsse. Das geschieht denn auch, doch fühlt sich die Prinzessin davon nicht befriedigt. Der Pechvogel ist ihr einmal an's Herz gewachsen, sie wünscht ihn sich zum Ehegemahl, und wohl oder übel muß der König darein willigen.

So belustigend auch der Text dieser Kinderkomödie an sich ist, die Musik, mit der Reinecke sie geschmückt hat, verleiht ihr erst den wahren Reiz. Dieselbe giebt eine in Frohsinn, Scherz und gemüthlichem Humor sich ergehende Charakteristik der Hauptfiguren und Situationen, wie sie wirksamer und erheiternder nicht zu denken ist. Lieblichkeit und Grazie zeichnen die Gesänge des Glückskindes aus, burleske Komik diejenigen des Pechvogels und des Königs, welch' letzterer seine drolligen Expectorationen mit automatischer Einförmigkeit auf dem Tone a vorbringt, ein prächtiger Einfall, der unwiderstehlich zur Lachlust reizt. Aber auch die Ensemblesätze sind von außerordentlich spaßhafter Wirkung. Auf alles dies wird der Hörer durch die im Lustspielton

gehaltene Ouvertüre angemessen vorbereitet. Sie ist von derselben geistigen Frische, wie das Uebrige der Oper, welche außer den Gesangsstücken eine schön empfundene Zwischenakts-Musik enthält.

Der Märchencomposition verwandt sind zwei kleinere Vocalwerke Reinecke's über die Rückert'schen Gedichte „Vom Bäumlein, das and're Blätter gewollt", (op. 190), und „Kleiner Haushalt", (op. 199). Das erste derselben ist für Sopransolo und zweistimmigen, das zweite für dreistimmigen weiblichen Chor gesetzt. Durch diese, wie durch die vorerwähnten Tonschöpfungen hat Reinecke den Schatz der deutschen Hausmusik auf das Dankenswertheste bereichert.

V.

Die größeren Instrumentalwerke.

(Compositionen für Orchester und für Soloinstrumente mit Begleitung.)

Bezeichnend für Reinecke ist es, daß er sich nach dem Eintritt in das reifere Lebensalter niemals Aufgaben stellte, denen er sich nicht gewachsen fühlte. Bedächtigen Sinnes ging er von dem Einfacheren zum Complicirteren, Schwierigeren über, wodurch er sein Gestaltungsvermögen in normaler Weise steigerte und kräftigte. Ebenso wie die im vorhergehenden Abschnitt betrachteten Vocalwerke, liefern seine nunmehr ins Auge zu fassenden Orchestercompositionen den Beleg dafür.

Reinecke hatte sich mit den Streichinstrumenten, sowohl ausübend als producirend, bereits in der Jugend vertraut gemacht. Wie einsichtsvoll er dieselben schon als Jüngling zu behandeln verstand, ist aus seinem im 20. Lebensjahre entstandenen Streichquartett op. 16 zu ersehen. Ebenso erwarb er sich frühzeitig Kenntniß von dem Wesen und der Behandlungsart der Blasinstrumente, wofür die Partituren seines Clavier-Concertstückes op. 33 und des geistlichen Abendliedes op. 50 als Beispiele anzuführen sind. Der Vortheil, welchen R. durch die genaue Bekanntschaft mit dem gesammten instrumentalen Apparat gewann, war von Wichtigkeit für ihn. Denn es liegt auf der Hand, daß ein über die verschiedenen Tonwerkzeuge gründlich orientirter Componist das Orchester mit ganz anderem Erfolge behandeln wird, als ein solcher, der nur oberflächlich über dieselben unter-

richtet ist. Reinecke's Orchestersatz zeichnet sich durch Euphonie, dann aber auch durch ein farbenreiches, glänzendes, und dabei charakteristisches Klangcolorit aus.

Das erste selbstständige Orchesterstück, welches Reinecke nach den vorgenannten Compositionen schrieb, war die 1854/55 entstandene Ouvertüre zu Calderons „Dame Kobold", op. 51. Mit diesem Werke stellte er sogleich eine in sich vollendete Leistung hin. Bei klarer, übersichtlicher Formgebung entwickelt sie in leicht beschwingten Zügen einen eigenthümlich spirituellen Inhalt. Dieser dürfte nicht sowohl auf die handelnden Figuren, als auf die lebhaft bewegte Aktion und den reichen Wechsel der Situationen des Calderon'schen Stückes zu beziehen sein. Dem entspricht auch die geistreiche Art der thematischen Verwerthung. Die Einzeltheile beider Hauptmotive, von denen das zweite ein ausdrucksvoller Gesang ist, tauchen mannichfaltig umgebildet in allen Tonlagen bald hier, bald dort sowohl in den Streich- wie in den Blasinstrumenten auf. Es ist wie ein motivisches Versteckenspiel, dessen reizvolle Entwickelung den Antheil des Hörers bis zum Schlusse rege erhält.

Von anderer Beschaffenheit erweist sich die zu Oehlenschlägers dramatischem Gedichte „Aladdin" im Jahre 1859 componirte Ouvertüre, op. 70. Reinecke hat den Stimmungsgehalt der auf dem bekannten gleichnamigen Märchen basirenden Dichtung in einem charakteristischen Tongemälde von leuchtendem Colorit wiedergegeben, welches ganz dazu gemacht ist, phantastische Vorstellungen ähnlicher Art zu erwecken, wie sie durch das Märchen selbst hervorgerufen werden. Dieses Musikstück läßt in gewissen Beziehungen eine mannichfaltigere, reichere Bildweise erkennen, als die vorhergehende Ouvertüre; nichts desto weniger ist sie gleichfalls von durchaus klarer formeller Struktur: die aus den prägnanten Motiven abgeleiteten Gestaltungen, sowie die wirkungsvoll herbeigeführten Höhepunkte, sind mit meisterlicher Beherrschung zu einem einheitlich gerundeten Ganzen zusammengefaßt.

Zu seiner dritten Ouvertüre betitelt „Friedensfeier"

(op. 105), wurde Reinecke durch den großartigen Sieg angeregt, welchen Deutschlands Krieger im September 1870 bei Sedan errangen. Sie entstand unmittelbar nach diesem welthistorischen Ereigniß, und spiegelt in beredter Tonsprache die patriotisch gehobene Begeisterung wieder, von der das Vaterland damals aufs Tiefste und Nachhaltigste bewegt wurde. Das ganze Stück ist, so zu sagen, von malerischer Wirkung. Gleich die in gemessener Bewegung gehaltene Einleitung hat im Ausdruck etwas Frohlockendes. So wie das Tempo belebter wird, ist es, als ob Volksmassen in Bewegung gerathen, die sich zu einer Feier vereinigen. Im festlichen Charakter tritt dann der Hauptgedanke der Ouvertüre auf. Der damit angeschlagene Ton schimmert auch in dem milder gehaltenen Seitenmotiv durch. Weiterhin erschallen Jubelklänge, in welche sich schmetternde Trompetenfanfaren mit den Anfangstakten der Händel'schen Melodie: „Seht er kommt mit Preis gekrönt" einmischen. Diesem Ausbruch der Freude folgt feierliche Stille, und Pianissimo, wie aus weiter Ferne, ertönt in Hornklängen der erste Theil jenes volksthümlichen, dem Oratorium „Judas Maccabäus" entnommenen Gesanges. Nachdem der jubilirende Ausdruck dann wieder Platz gegriffen, gelangen in dem anschließenden Abschnitt einzelne Phrasen des Händel'schen Hymnus in gewählter contrapunktischer Arbeit zur Durchführung, worauf nach Art der Sonatenform das erste Thema nebst seinen Nachsätzen mit Modificationen wiederkehrt. Den Schluß bildet die vollständige Wiedergabe des Händel'schen „Seht er kommt" unter Hinzutritt des Chorales „Nun danket alle Gott" in allmählich anwachsendem Crescendo bis zu glänzendster Kraftentwickelung, so daß die schwungvolle Composition zuletzt einen triumphzugartigen Charakter annimmt.[1])

---

[1]) Diesem prächtigen Werk reihen sich als weitere patriotische Kundgebungen Reinecke's u. A. an: das im Volkston gehaltene Männerchorlied „Unser Kaiser Wilhelm" (op. 201), und der stimmungsvolle „Trauermarsch auf den Tod Kaiser Wilhelm's I." (op. 200) für Orchester. Letztere Composition, welche bei der Trauerfeier im Gewandhause zu Leipzig einen tiefen Eindruck erzeugte, ist auch in den verschiedenartigsten Arrangements (Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig) erschienen.

Außer der Friedensfeier-Ouvertüre schrieb Reinecke noch vier einsätzige Orchesterwerke, welche gleichfalls speziellen Anlässen ihr Dasein verdanken. Sie führen die Bezeichnungen: „In memoriam“, (op. 128), „Fest-Ouvertüre“, (op. 148), Ouvertüre „Zur Jubelfeier“, (op. 166) und „Zur Reformationsfeier“ (op. 191).

Die beiden mittleren Compositionen, von denen die erste für das Schleswig-Holsteinische Musikfest in Kiel, und die zweite für das hundertjährige Jubiläum der Gewandhausconcerte geschrieben wurde, haben die überkommene große Ouvertürenform, und tragen bei geschmackvoller Gestaltung ein ihrer Bestimmung entsprechendes festliches Gepräge.

Ein besonderes Interesse gewähren die Orchestersätze „In memoriam“ und „Zur Reformationsfeier“ durch die in ihnen geoffenbarte combinatorische Bildkraft, und nicht minder durch die contrapunktisch vertiefte Kunst. Beide Werke sind vollwichtige Zeugnisse für die Meisterschaft, mit welcher Reinecke den strengen Satz beherrscht, wie dies schon in den vorhergehenden Abschnitten bei einer ansehnlichen Zahl von Vocal- und Claviercompositionen nachgewiesen werden konnte.

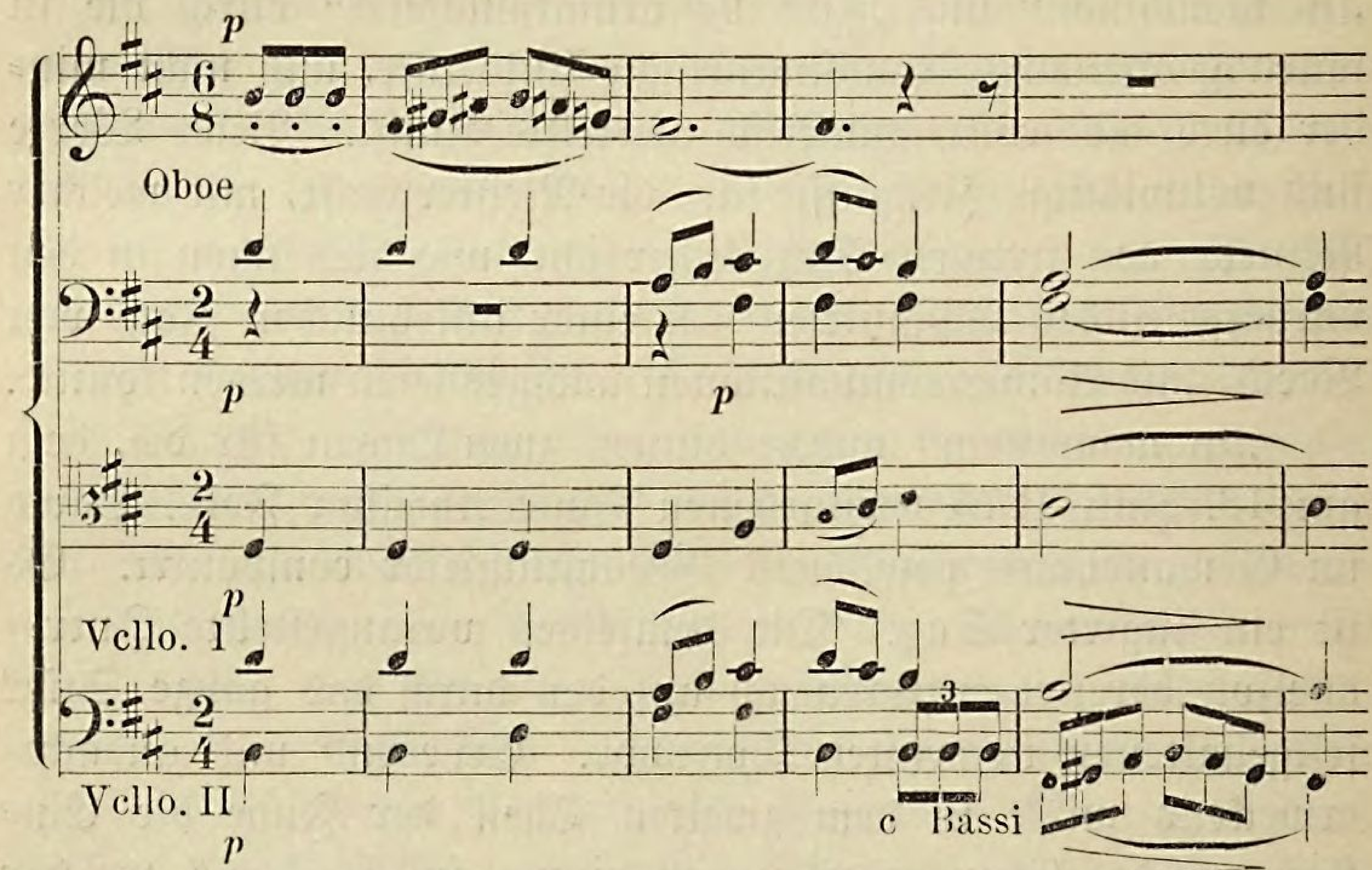
„In memoriam“ wurde binnen zwei Tagen für die, dem am 18. Juli 1873 verstorbenen Concertmeister Ferd. David im Gewandhause gewidmete Gedächtnißfeier componirt. Es ist ein fugirter Satz. Die demselben vorangestellte Introduction bereitet entsprechend auf den durch das ganze Stück festgehaltenen tiefernsten Ton vor. Erhebend und andachterweckend wirkt in dem zweiten Theil der Fuge die Einflechtung des Chorals „Wenn ich einmal soll scheiden“, welcher den Blasinstrumenten unter Beibehaltung der Bach'schen Harmonisirung zuertheilt ist, während die Fuge selbst im Streichquartett ihren Fortgang nimmt.

Die mit der Aufschrift „Zur Reformationsfeier“ versehene Orchestercomposition besteht aus Variationen über Luther's Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“. Von kunstvoller Fügung ist gleich der Anfang, welcher den Choral als Thema bringt. Während die Choralmelodie vollständig,

doch mit mehrfach wechselnder Instrumentation intonirt wird, treten gleichzeitig einzelne Abschnitte derselben, zumeist aber deren erster, fortgesetzt imitatorisch und harmonieergänzend in anderen Stimmen auf.

In der ersten Variation ist der Cantus firmus ausschließlich den Bläsern gegeben. Das Streichquartett contrapunktirt dazu in polyphoner Stimmenführung mit Imitationen, und zwar nicht nur in der Parallel- sondern auch in der Gegenbewegung.

Die zweite Variation bringt die Choralmelodie im Violoncell mit wechselnder Verdoppelung von Fagott, Horn und Bratsche. Als Contrapunkt dazu ist die erste Strophe des Chorals in der Verkürzung durchgeführt, wie die Anfangstakte ersehen lassen:
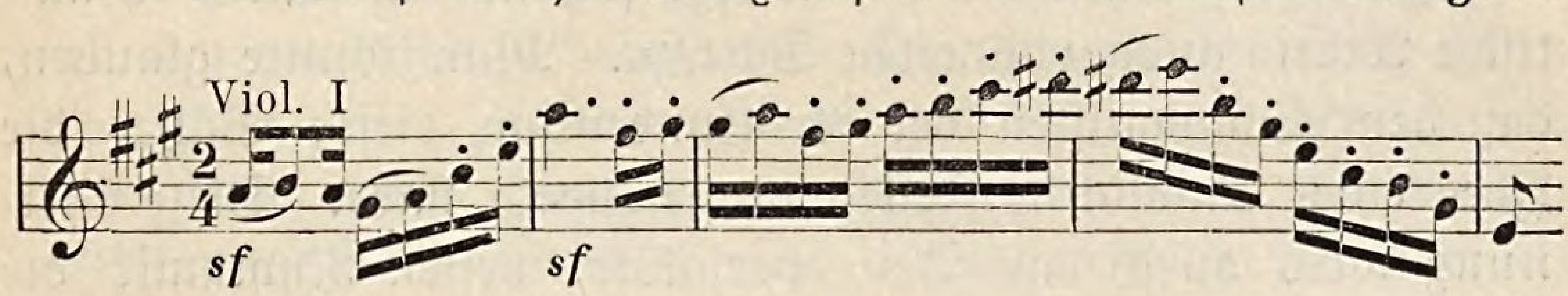


In der dritten Variation haben Oboe und Trompete den Cantus firmus. Nur theilweise treten später Flöte und Clarinette verstärkend hinzu. Die Streichinstrumente contrapunktiren dagegen mit einer imitatorisch durchgeführten Sechzehntheil-Figuration, welche aus der Schlußstrophe des Chorals entwickelt ist.

Variation IV. Hier übernehmen Violoncell und Horn die Choralmelodie, während die anderen Instrumente (mit

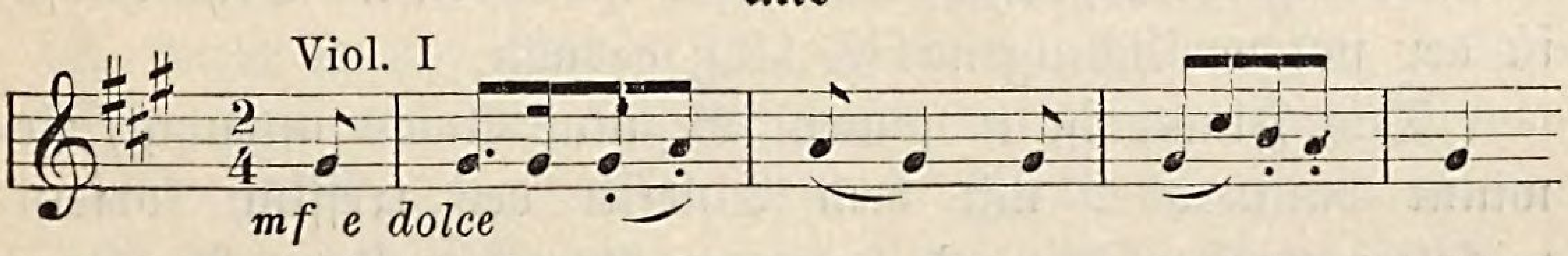
Ausschluß des Contrabasses) ein frei erfundenes Motiv selbstständig in Achtelbewegung imitatorisch durchführen.

Eine außerordentlich geistvolle Disposition zeigt das Finale durch die Zusammenstellung des Luther'schen Chorals mit dem Halleluja aus Händels „Messias". Diese Combination ergiebt nicht nur eine bedeutende Steigerung gegen alles Vorhergegangene, sondern auch einen wahrhaft pompösen Abschluß des Werkes, welches zur Aufführung bei feierlichen Akten geeignet ist, wie wenig Anderes.
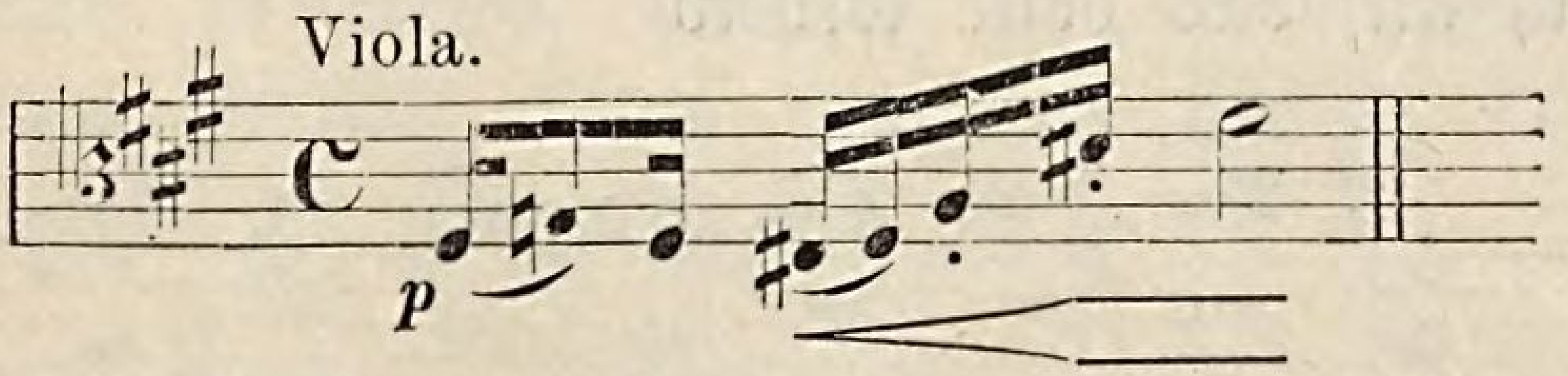
Von den beiden Symphonien, mit welchen Reinecke die musikalische Welt beschenkte, gehört die erste, (A-dur op. 79), dem Jahr 1858 an. Dieses jugendfrische Werk, dessen vier Sätze wonnige Frühlingsstimmung athmen, entspricht in jeder Beziehung den Forderungen eines schön gestalteten Tongebildes. Der organisch sich entwickelnde Gedankengang im Verein mit geistvoller Themenbearbeitung und blühender Instrumentation, verleiht der Composition einen positiven, bleibenden Kunstwerth. Die Hauptmotive des ersten Allegro's

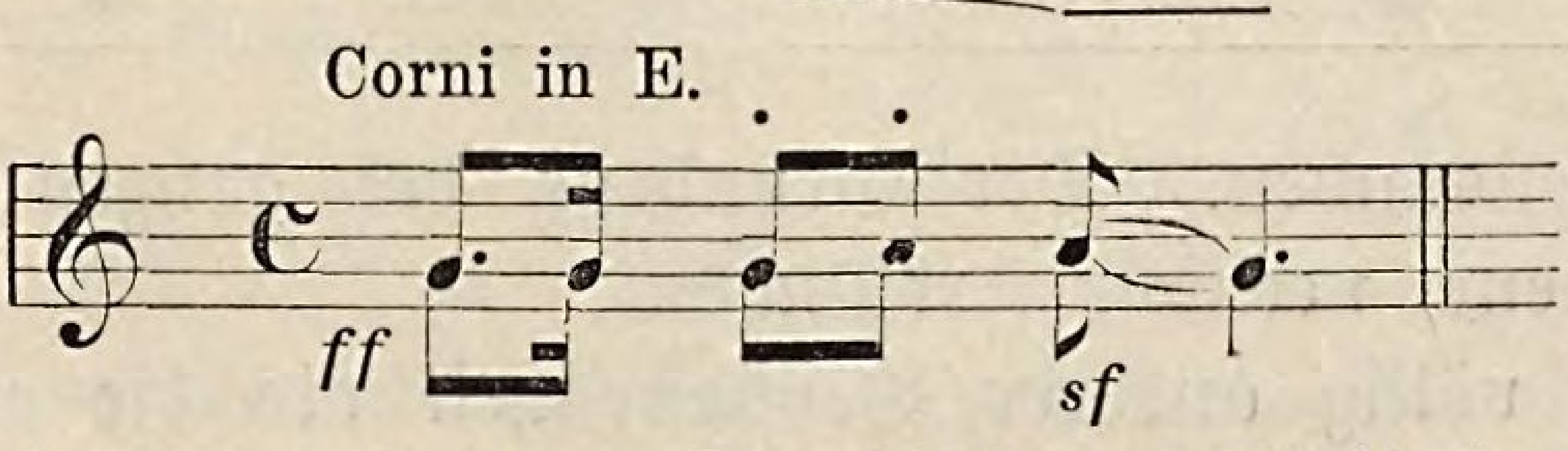


und



sind in der Lento-Einleitung vorgebildet, wie folgende Notirungen ersehen lassen:





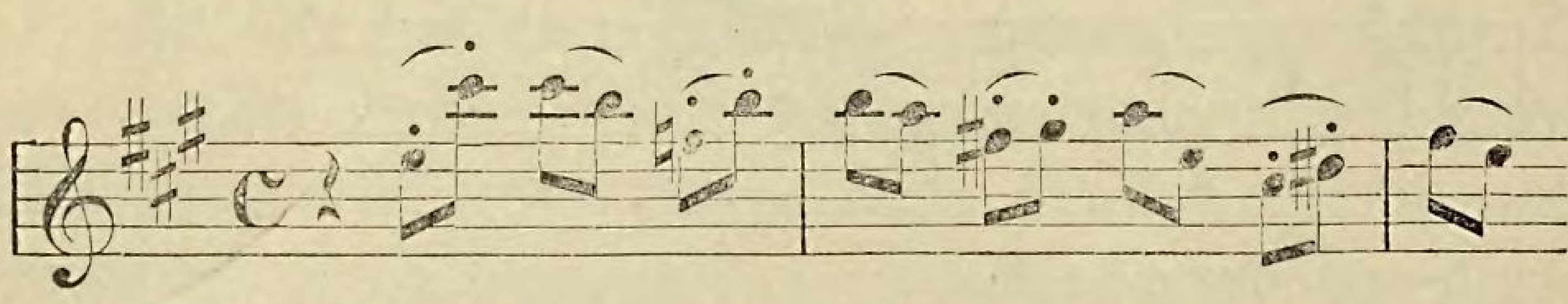
Der knapp gehaltene Durchführungstheil des in wir-

kungsvollen Gegensätzen sich ergehenden, und in effektvoller Steigerung auslaufenden Stückes ist zur Hauptsache mit dem ersten Takt des Anfangsthema's (in der Verlängerung) sowie mit dem Seitenmotiv bestritten.

Das folgende Andante hebt mit einer warm empfundenen Cantilene an, welche von der Primgeige vorgetragen wird. Die übrigen Instrumente des Streichquartetts führen dazu den fein geführten harmonischen Unterbau mit Einfügung eines obligaten Violoncells aus. Diese ausdrucksvolle Melodie kehrt im Verlaufe des Stückes mit einzelnen ihrer Glieder imitatorisch verbrämt, in wechselreicher, klangschöner Instrumentirung wieder. Einen guten Gegensatz dazu bildet die von der Oboe vorgetragene Melodie des Mittelsatzes. Die über das Ganze ausgebreitete echt lyrische Stimmung nimmt gegen Ende des Stückes einen bemerkenswerthen Aufschwung, worauf dasselbe in einem dem Anfange entsprechenden ruhigen Tone schließt.

Heiteres, munteres Leben regt sich in dem durch thematische Arbeit ausgezeichneten Scherzo. Man könnte glauben, daß dem Componisten bei der Conception dieses Satzes die Idee eines ländlichen Festes vorgeschwebt habe. Diese Meinung wird durch das Trio verstärkt, dessen Rhythmik die Vorstellung eines graziösen Tanzes hervorruft. Sehr hübsch ist der sich verflüchtigende Schluß gedacht.

Das Finale ist in seinem Beginne etwas unruhig, gewinnt dann aber mit dem Eintritt des trefflich fortentwickelten zweiten Thema's breiteren schwungvolleren Ausdruck. In der rhythmisch außerordentlich belebten Durchführung ist vornehmlich auf das erste Motiv



Bezug genommen. Der Grundzug des ganzen Satzes ist ungebundene, neckische Fröhlichkeit.

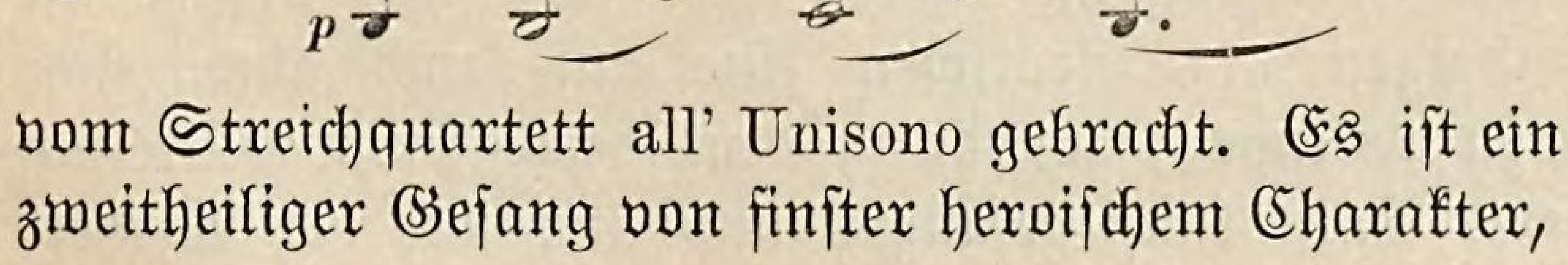
Von völlig anderer Beschaffenheit als die erste ist die zweite in C moll stehende, dem Jahre 1874 angehörende

Symphonie. Jene hat einen ausgesprochen idyllischen Charakter, wogegen in dieser der Ton des Epischen vorwaltet. Im Zusammenhange damit steht es, daß sie, wenigstens in den Hauptsätzen, ein kräftigeres, männlicheres Gepräge besitzt, als ihre um sechzehn Jahre jüngere Schwester.

Die C moll-Symphonie, op. 134, verdankt ihre Entstehung den Anregungen, welche Reinecke durch Oehlenschläger's Tragödie „Hakon Jarl" empfing. Hiernach könnte man vielleicht meinen, daß es sich in derselben um Programmmusik handelt. Davon ist sie aber weit entfernt. Reinecke beabsichtigte keineswegs in seinem Werke die Handlung der erwähnten Dichtung durch die Tonsprache zu versinnlichen, sondern wollte nur einen Reflex der bedeutendsten Gestalten des Drama's geben.

In diesem Sinne hat er nichts dagegen, wenn die beiden ersten Sätze und das Finale der Symphonie mit „Hakon Jarl" — „Thora" — und „Oluf's Sieg" bezeichnet werden, um dem Hörer Fingerzeige für den poetischen Hintergrund des Tongemäldes zu gewähren. Für den dritten Satz würde die Überschrift „Odin's Hain" zulässig sein. Nothwendig sind jedoch diese Hinweise für das musikalisch künstlerische Verständniß des Werkes nicht, denn dasselbe ist nach den Normen des symphonischen Styles gestaltet, und wirkt an sich durch seinen bedeutenden Gehalt. In einem gewissen Sinne darf es aber als Vorläufer des im vorigen Abschnitte erwähnten Gesangswerkes „Hakon Jarl" bezeichnet werden.
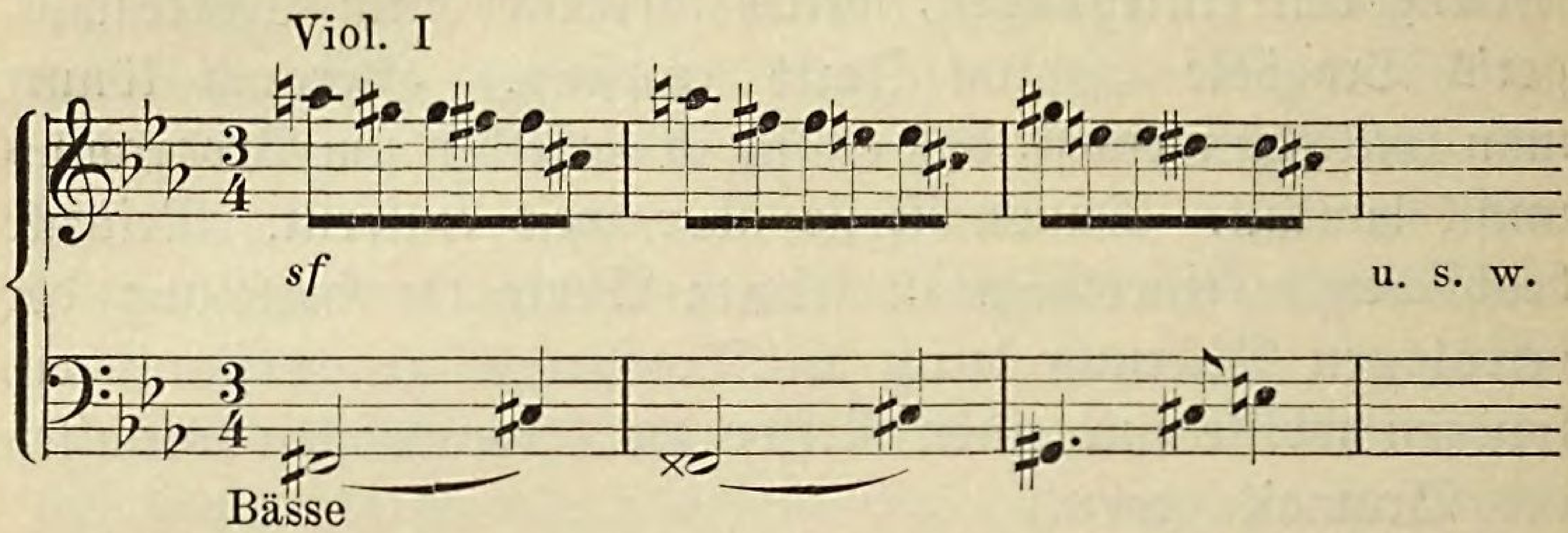
Das erste Allegro beginnt mit leiser Tongebung im düstern C moll. Die Bläser halten ruhig getragene Akkordfolgen aus, in welche Pauken ihre mystischen Rhythmen hineinklingen lassen. Nach funfzehn Takten erst wird das ausdrucksvolle Hauptmotiv



u. s. w.

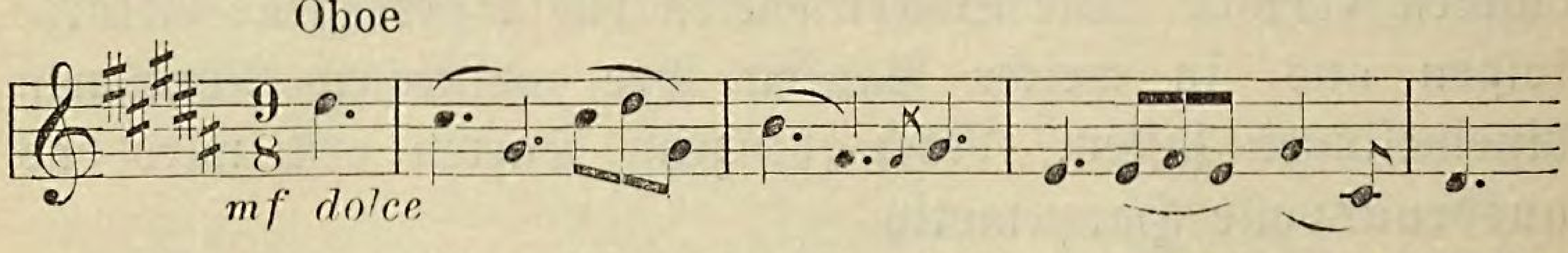
vom Streichquartett all' Unisono gebracht. Es ist ein breiter zweitheiliger Gesang von finster heroischem Charakter, welcher

bei der Wiederholung im Fortissimo mit voller Wucht zum Ausdruck gelangt. Ein aus diesem Motiv entwickelter kurzer Nachsatz leitet zu dem sonoren Seitenthema in Es hinüber. Die Stimmung hellt sich damit auf, doch nur vorübergehend. Unter heftig einschneidender Figuration erscheint in den Bässen die Reminiscenz des energievollen Hauptmotivs



Diese drei Takte sind es auch, welche vereint mit dem Seitenmotiv der in imposanten Steigerungen kunstvoll aufgebauten Durchführung zu Grunde liegen. Einen großartigen Eindruck macht es, wenn jene Takte in der Verlängerung zum Schluß des Stückes nochmals von den Hörnern, Trompeten und Posaunen all' Unisono recitirt werden. Der ganze Satz zählt zu jenen markanten Tongebilden, die man nicht leicht wieder vergißt, wenn man sie einmal gehört hat.
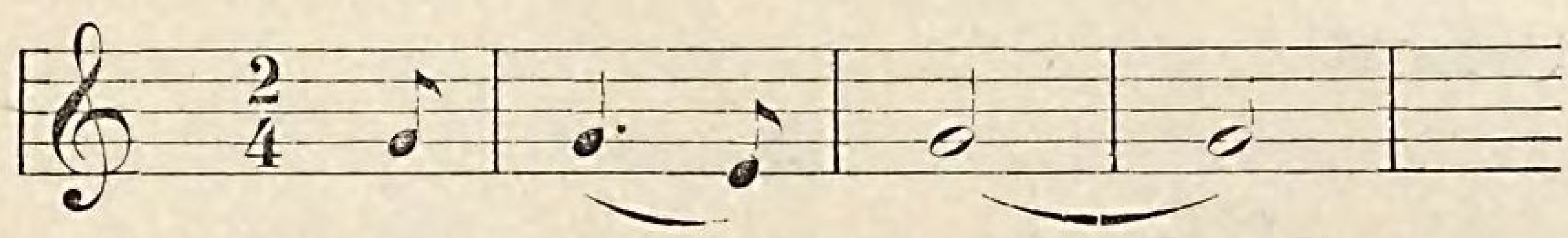
Dem Andante im hellleuchtenden H-dur liegt eine lyrisch elegische Gefühlstonart zu Grunde. Im Wesentlichen ist es von zartsinnigem Ausdruck; nur hier und da treten leidenschaftlich erregte Momente hervor. Das erste süß melodische Motiv



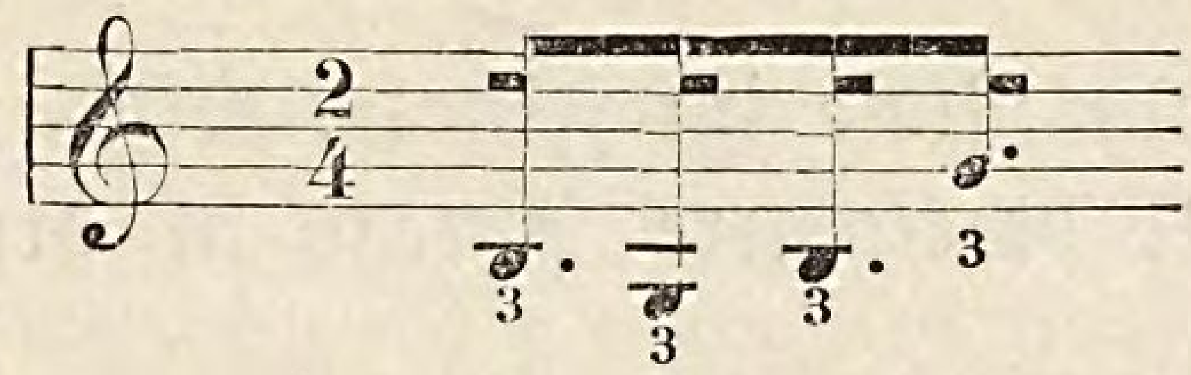
wird vorab von der Oboe vorgetragen, der sich alsbald die Primgeige zugesellt. Weiterhin repetirt diese den reizenden Gesang im Einklang mit der Flöte. Diesmal lassen die zweiten Geigen und Bratschen eine auf- und abwogende Figur dazu erklingen, welche in dem bewegteren Mittelsatz zu reicherer Entfaltung gelangt, und auch bei der Wieder-

kehr des ersten Thema's fortgeführt wird, worauf dann das poesievolle Stück einen dem Anfange desselben entsprechenden Ausgang nimmt.

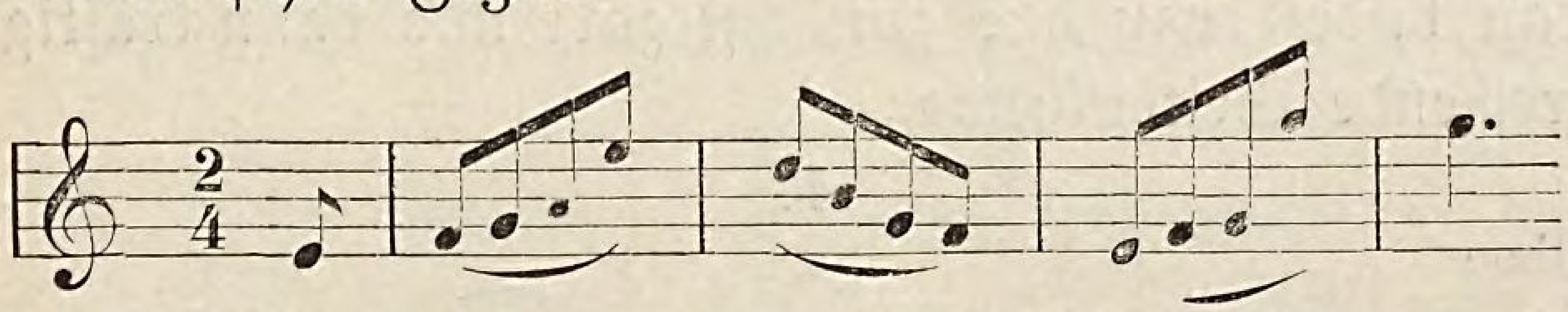
Der dritte Satz (E moll), Intermezzo überschrieben, erzeugt die Vorstellung einer malerischen, in wechselnden Tonbildern sich ergehenden Scene. Er beginnt mit dem von der Trompete, Flöte und Oboe wiederholten Hornruf



wozu als Unterbau die an das Hauptthema des ersten Satzes erinnernde geschwungene Figur



im Streichquartett ertönt. An diesen einleitenden Abschnitt, welcher im Verlaufe des Stückes, gleichsam als Refrain, mehrfach wiederkehrt, schließt sich der erste höchst originelle Theil des Intermezzo's, und von da ab entwickelt sich dasselbe bezüglich der formellen Struktur nach dem Modus eines Scherzo mit zwei Trio's, die durch den, an der Spitze des Ganzen stehenden Pizzicatosatz von einander getrennt sind. Das erste Trio (un poco più animato) ergeht sich in einer melodischen Figur
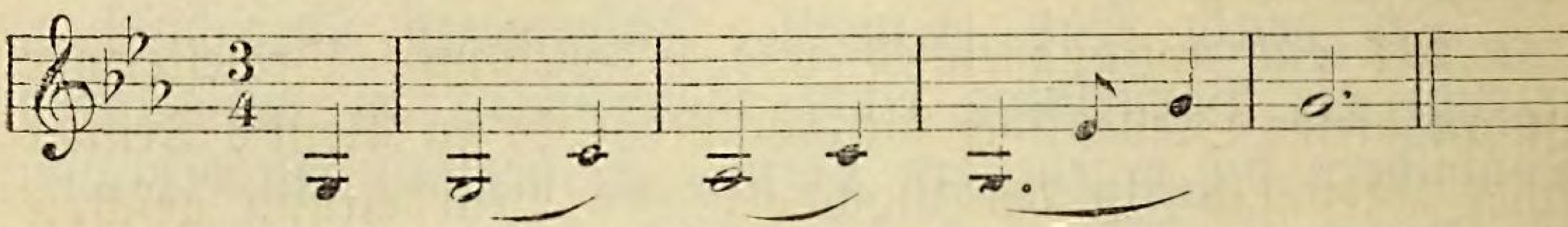


deren leicht beschwingter Zug durch die auf- und niederwallende Triolenbegleitung der zweiten Geige und Bratsche noch nachdrücklicher gemacht ist. Das zweite Trio, (gleichfalls un poco più animato) ist ein feurig dahinströmender Tonsatz in lebhafter Sechzehntheilbewegung, mit welcher das Stück seinem Ende zutreibt. Das Ganze hinterläßt einen ungemein phantastischen Eindruck.

Das im hellen C dur stehende Finale ist unverkennbar als eine auf den ersten Satz der Symphonie bezügliche Replik
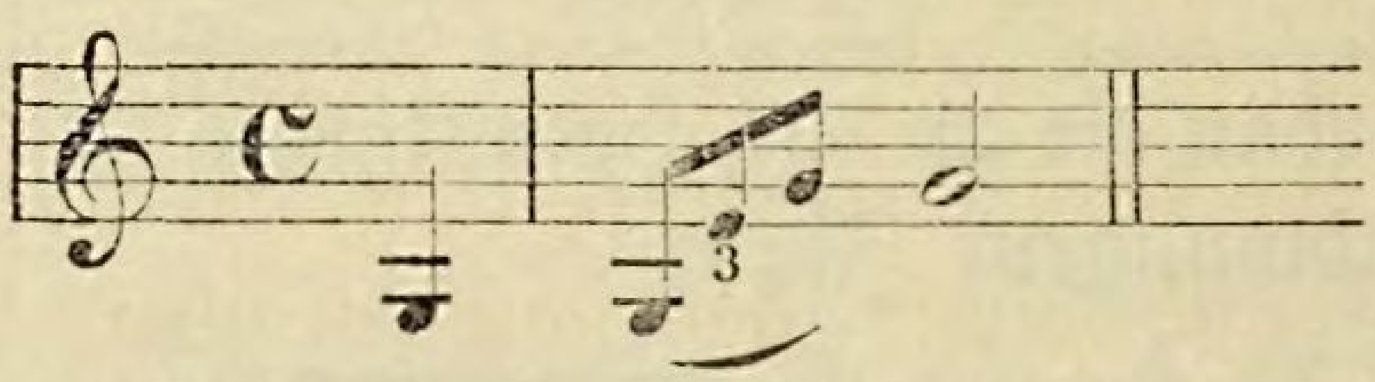
gedacht, was nicht nur aus seinem triumphalen Charakter, sondern auch aus der Zurückbeziehung auf die Takte

1.



hervorgeht. Die beiden letzten dieser Takte spielen in folgender Lesart

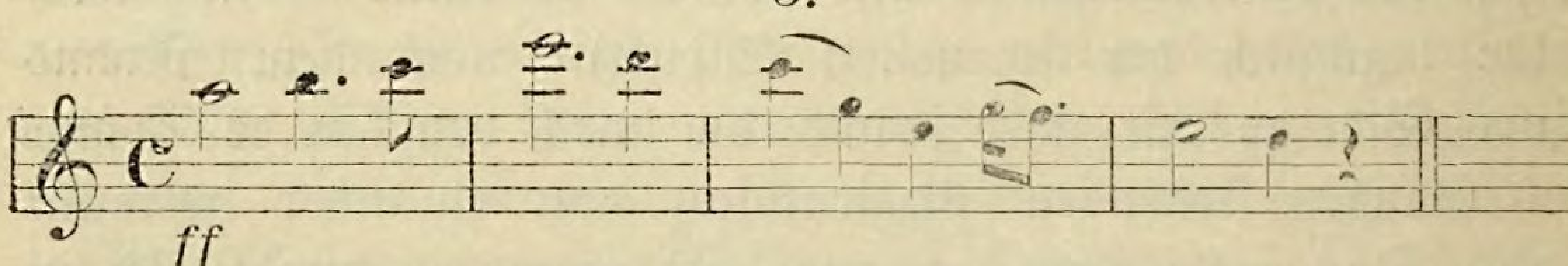
2.



eine hervorragende Rolle im Finale, dessen Schluß überdies die ganze mit 1. bezeichnete Phrase in breiter Formirung recapitulirt.
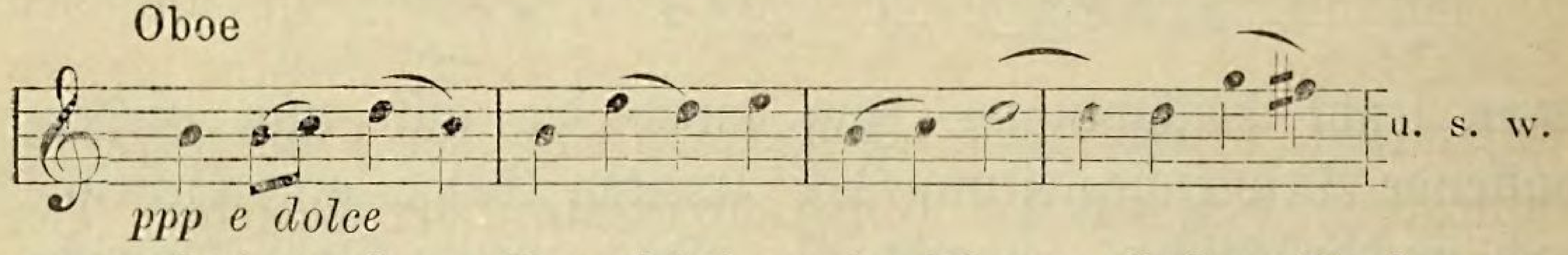
Mit stärkster Tongebung wird in breiter intradenartiger Einleitung der kraftvolle und prägnante Hauptgedanke des Finale's

3.



nebst seinem entsprechenden Nachsatz eingeführt. Einen schönen Contrast bildet dazu das zunächst zart und dann kräftig sich aussprechende Seitenthema

4.



worauf die weitere Entwickelung in schwunghafter Steigerung zum Abschluß des ersten Theiles und dessen Repetition führt.

Die beiden vorstehend notirten Motive 3 und 4 sind unter mannichfaltiger Einbeziehung der mit 2 bezeichneten Tonphrase für die Durchführung verwerthet, wobei das erstere den Vorrang einnimmt. Ein erhöhtes Interesse gewinnt diese Durchführung durch verschiedenartig gestaltete

contrapunktische Combinationen. Unter wiederholter Tempobeschleunigung endet das Stück wie in glanzvollem Siegesgepränge.

Als ein umfangreiches und bedeutsames Orchesterwerk ist an dieser Stelle noch die von Reinecke zu Klein's Trauerspiel „Zenobia" in der Buchholz'schen Bearbeitung geschriebene Musik zu erwähnen. Der Inhalt dieses Drama's, welches den Untergang des von Zenobia nach Ermordung ihres Gatten Odenath kurze Zeit beherrschten Palmyrenischen Reiches, einschließlich der darauf bezüglichen Vorgeschichte zum Gegenstande der Darstellung hat, ist überwiegend politischer Natur, und bietet der musikalischen Phantasie nur verhältnißmäßig wenig Nahrung. Um so höher ist daher zu veranschlagen, was Reinecke hier geleistet hat. Seine Composition zu dem fraglichen Schauspiel besteht, abgesehen von zwei im Stücke vorkommenden Fanfaren, aus 11 Nummern, von denen die schwungvolle Ouvertüre der gewichtigste Tonsatz ist. Dieses Musikstück versinnlicht in seinem leidenschaftlich bewegten Ausdruck die Seelenkämpfe, in welche Zenobia durch das Befreiungswerk von der römischen Fremdherrschaft, und durch die Sorge um das Geschick ihres Sohnes versetzt wird.

Das Vorspiel im zweiten Akt spiegelt den Zwiespalt und die heftige Agitation der gegeneinander wirkenden Parteien wieder, an deren Spitze einerseits König Odenath von Palmyra, und andererseits dessen Gattin Zenobia stehen. Die folgende düster schwermüthige Entre'akts-Musik ist auf den Tod Odenaths zu deuten, während das Vorspiel zum vierten Aufzug, welches die Grave-Introduktion der Ouvertüre recapitulirt, sich auf die königliche Leichenfeier bezieht. Der fünfte Akt ist ohne Instrumentaleinleitung, dafür enthält aber die zweite Scene desselben eine ausdrucksvolle Trauermusik. Sie gilt der Bestattung des von Zenobia in's römische Lager abgesandten, und auf Kaiser Aurelian's Befehl getödteten Botschafters Longinus. Die übrigen Nummern bestehen in drei charakteristischen Märschen, sowie in zwei bei der Scenenverwandlung aufzuführenden Tonsätzen, und

in einem Intermedium von 11 Takten. Sämmtliche mit großer Sorgfalt ausgeführte Musikstücke können der Wirkung des Trauerspieles, zu dem sie gehören, nur förderlich sein.

Ein demselben Genre angehörendes Werk ist die von Reinecke zu Schiller's „Wilhelm Tell" geschriebene Musik (op. 102), welche von den anderseits für dieses Schauspiel gelieferten Compositionen wohl als die gelungenste bezeichnet werden darf.

Von hervorragender Bedeutung sind unter Reinecke's größeren instrumentalen Gebilden außer den soeben betrachteten die Compositionen für verschiedene Soloinstrumente mit Orchesterbegleitung. Die früheste derselben ist das im Jahre 1848 entstandene Concertstück op. 33 für Pianoforte. Dieses aus drei miteinander zusammenhängenden Theilen bestehende Werk ist in der Sonatenform gehalten. Anstatt der Durchführung aber, die nach dem Abschluß des ersten Theiles folgen müßte, geht die Composition in einen breit ausgeführten langsamen Satz über, der den zweiten Abschnitt des Werkes ausfüllt. Hieran schließt sich als dritter Theil ein auf das Hauptthema des ersten Abschnittes zurückgreifendes Allegro. Das Seitenmotiv wird dann bis zum Eintritt der Coda fortvariirt, und zwar in einer an die freie Phantasie erinnernden Weise. Ein Vorzug des Stückes ist dessen knappe Gedrungenheit; es verliert sich nirgend in Längen oder Breiten, und der Wechsel von Ernstem und Heiterem wirkt so angenehm, daß man den Eingebungen des Componisten gern folgt, zumal auch die Führung des Orchesters Interesse erweckt. Dasselbe nimmt in organischer Verbindung mit der Principalstimme selbstständig Theil an dem Aufbau der Composition, ohne sich auf Kosten der Solopartie vorzudrängen. Dieser einzig richtige Standpunkt ist von Reinecke auch in seinen Concerten festgehalten worden, von denen drei dem Pianoforte zugedacht sind.

Bekanntlich erhielt das Clavierconcert seine höhere Aus-

bildung durch Mozart und Beethoven. Beide Meister gaben demselben im formellen Betracht sowie hinsichtlich der bis zu einem gewissen Grade symphonisch gehaltenen Orchesterbegleitung diejenige Gestalt, welche im Ganzen und Großen bis heute maßgebend geblieben ist. Nur in einem Punkt erfuhr dieses Kunstprodukt weiterhin noch eine den letzten Satz betreffende Modification. Für denselben benutzten jene Tonsetzer, wie man weiß, mit Vorliebe die Rondoform. Mendelssohn und Schumann bedienten sich dagegen für das Finale einer dem ersten Allegro mehr entsprechenden Formgebung, und Reinecke ist ihnen darin bezüglich seiner beiden ersten Clavierconcerte gefolgt. Das erste von ihm 1860 componirte Concert hat einen eigenartigen Charakter. Mitbestimmt wird derselbe durch die ungewöhnlichen, für die Außensätze benutzten Tonarten Fis moll und Fis dur. Die Anlage des ersten Stückes ist von bedeutender Intention, der Ausdruck temperamentvoll. Die leitenden Motive heben sich prägnant hervor. Wo dieselben ganz oder bruchstückweise vom Orchester übernommen werden, ergeht die Prinzipalstimme sich in den verschiedenartigsten Figurationen, die an sich geschmackvoll sind, doch aber in etwas zu freigiebiger Anwendung den Gedankengang einigermaßen beunruhigen. Um so wohlthuender wirkt die vornehm gemessene Haltung des schwärmerischen Adagio's mit den obligaten Stimmen der Geige und des Violoncell's. Freilich ist der Solopartie auch hier eine reichliche Ornamentik gegeben, doch bildet die Orchesterbegleitung ein festes Fundament dazu, so daß der arabeskenartige Schmuck der Principalstimme als angenehme Bewegung empfunden wird.

Das Finale hebt vielversprechend an, und erfüllt auch weiterhin in geschmackvollem Auf- und Ausbau vollständig die Erwartungen, welche es gleich anfangs erregt. Ganz besonders anziehend wirkt dieses Stück durch den ihm innewohnenden phantastisch wechselreichen Ton.

Anspruchsloser tritt das zweite, 1872 entstandene Clavierconcert (op. 120, E moll) auf. Es ist weniger complicirt und durchsichtiger, entbehrt aber dabei freilich jener Eigen-

schaften, die dem Spieler Gelegenheit geben zu glänzen, weshalb es auch nur wenig zur Geltung gekommen ist.

Das dritte, 1877 geschriebene Clavierconcert, op. 144, C dur, darf als eine Meisterleistung von hohem Range, sowohl hinsichtlich der Erfindung wie der gesammten Darstellung bezeichnet werden. Reinecke's romantische Richtung kommt darin zur schönsten Entfaltung. Alle drei Sätze sind der Ausfluß einer Inspiration, wie sie dem schaffenden Künstler nicht jederzeit zu Gebote steht. In vollkommener Beherrschung der Kunstmittel ist aus den Grundgedanken des Werkes ein vollendeter Tonbau entwickelt. Der erste Satz mit seinem straffen, schwunghaften Ideengange kann als ein Muster thematischer Arbeit gelten. Diese ist trotz ihrer Bedeutsamkeit niemals vordringlich, und stets so gehalten, daß die Wirkung der blühenden Melodik und Harmonik in keinem Moment beeinträchtigt oder verdunkelt wird. Der Claviersatz vereinigt Gediegenheit mit Eleganz. Die discret gehaltene Instrumentation endlich giebt der Composition ein farbenprächtiges Colorit. Alle diese Eigenschaften darf man auch dem geistsprühenden, in der Rondoform sich bewegenden Finale zuerkennen. Es ist nicht minder sympathieerweckend, als das ihm vorangestellte weihevolle Largo. Betrachtet man die Composition in ihrer Totalität, so gelangt man zu dem Schlusse, daß in der Neuzeit kein besseres Clavierconcert zum Vorschein gekommen ist. Ein Gleiches läßt sich von dem im Jahre 1864 entstandenen Violoncellconcerte, op. 82, D moll, behaupten.

Die Behandlung des Violoncells als Soloinstrument bietet besondere Schwierigkeiten dar, denn einerseits entbehrt die tiefe Tonlage desselben einer brillanten Klangwirkung, und andererseits wird der starke Saitenbezug einigermaßen hemmend für eine schnelle und leichte Tonansprache im lebhaften Passagenspiel. Das fällt besonders beim Zusammenwirken mit dem Orchester ins Gewicht. Der Componist hat daher, wenn das Violoncell zur Geltung kommen soll, dessen Leistungsvermögen aufs Sorgfältigste zu erwägen, und darauf Bedacht zu nehmen, daß die Principalstimme nicht durch

das Accompagnement gedeckt wird. Diesen Forderungen entspricht Reinecke's Violoncellconcert in seltenem Maße. Überdies ist es ein gehaltvolles Musikstück, was man nur sehr wenigen der vorhandenen gleichartigen Erzeugnisse nachrühmen kann.

Vortheilhaft ist für diese Composition der Umstand, daß sie gleich mit dem Solo, und nicht mit einem Tutti beginnt. Der Hörer empfängt in Folge dessen von vorne herein den ungeschmälerten Eindruck des Soloinstrumentes, welcher nur zu leicht durch den Massenklang einer voraufgehenden Orchestereinleitung abgeschwächt wird. Das Concert besteht aus drei Sätzen, von denen die beiden ersten, mit ausdrucksvollen Cantilenen ausgestatteten vorzugsweise dem elegischen Charakter des Violoncell's angemessen sind. Das Finale ist von aufgeräumtem, rhythmisch pikanten Ausdruck und als Widerspiel der vorhergehenden Stücke zu nehmen: es giebt dem trefflichen Werke einen heiteren Abschluß.

Einen solchen hat auch das um zwölf Jahre später entstandene Violinconcert op. 141, G moll. Demselben gebührt in musikalisch künstlerischer Hinsicht unstreitig ein hervorragender Platz in der Geigenliteratur, wenn auch die Principalstimme nicht mit bestechender Brillanz ausgestattet ist. Reinecke hat es sich offenbar angelegen sein lassen, mehr die solide Seite als die virtuosenmäßige Bravour des Geigenspieles hervorzukehren. Wer das Werk von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, wird seine Freude daran haben.

Im ersten Stück tritt das Soloinstrument Anfangs gleichsam schüchtern in verhaltener Klage auf, doch bald geht es zu einer leidenschaftlich bewegten Aussprache über. Besänftigend ist derselben das gemüthvolle Seitenmotiv gegenübergestellt, welches vorwiegend als constructives Element für den Durchführungstheil verwendet ist, während der Solopart sich in mannichfaltigen Spielmanieren ergeht, mit denen auch sonst mehrere Theile des Satzes sowie des Finales reichlich versehen sind. Das mittlere langsame Stück (Lento) ist nach Art eines Notturno's, und demgemäß über-

wiegend lyrisch gehalten. Die cantable Führung des Satzes entspricht durchaus dem Gesangscharakter der Geige.

Zu den aus Reinecke's Feder hervorgegangenen Concerten kommt noch eines für die Harfe hinzu. Die Leistungsfähigkeit dieses, seit Beginn des 19. Jahrhunderts mehr und mehr in Aufnahme gekommenen Tonwerkzeuges erweist sich den Streichinstrumenten gegenüber als eine beschränkte. Der Harfenklang besitzt im Forte wohl eine gewisse Expansionskraft, ist aber dabei kurz, und von mäßiger Tragfähigkeit. Im Zusammenhange damit steht, daß die Harfe zur Wiedergabe melodischer Sätze nur wenig geeignet ist, wie sie auch eine reichere Nüancirung des Tones nicht begünstigt. Dafür besitzt das Instrument aber andere Eigenschaften, die ihm einen besonderen Reiz verleihen. Die Klangfarbe der Harfe hat etwas Poetisches, ja Mystisches. Sodann lassen sich auf ihr volle und gebrochene Akkorde, verschiedenartige Arpeggio's und Flageolettöne hervorbringen, außerdem aber Glissando's in gemischten Intervallverbindungen, die kein anderes Instrument zuläßt. Reinecke hat die Eigenthümlichkeiten der Harfentechnik in das günstigste Licht zu stellen gewußt, aber auch die leitenden Motive seiner dreisätzigen Composition harfenmäßig erfunden. Die geistvolle Durchführung dieser Motive liegt dann mehrentheils im begleitenden Orchester. So ist ein prächtiges und dazu originelles Werk entstanden, durch welches die an geistig hervorragenden Schöpfungen ohnehin nicht reichhaltige Harfenliteratur einen werthvollen Zuwachs erfahren hat.

VI.

Die Bühnenwerke.

Kein Tonsetzer befindet sich in einer so kritischen Lage, wie der Opernkomponist. Nicht leicht findet er eine geeignete Persönlichkeit für die Herstellung des Textbuches, und noch mehr Nöthe verursacht ihm die Auswahl des Stoffes.[1]) Sind beide Punkte endlich glücklich erledigt, und der Componist ist nach anstrengender mühevoller Arbeit auch mit der Partitur ins Reine gekommen, so treten die Aufführungssorgen an ihn heran. Die Bühnenvorstände zeigen sich im Allgemeinen nur wenig zugänglich für Annahme neuer musikalisch dramatischer Werke, denn das Risico ist im Hinblick auf die Ausstattungskosten u. s. w., zumal bei großen Opern, ein sehr bedeutendes, und Niemand vermag auch nur annähernd den Erfolg vorherzusagen, welchen eine Bühnenschöpfung haben kann und wird. Nimmt man die unberechenbaren Neigungen und Ansprüche des Theaterpublikums hinzu, so läßt sich leicht erkennen, daß die Laufbahn des Operncomponisten, selbst bei ungewöhnlichen Erfolgen, eine dornenvolle ist. So mancher begabte Künstler hat dies an sich erfahren müssen, und auch Reinecke ist nicht davon verschont geblieben. Indessen ist die Welt, welche die Bretter bedeuten, zu verlockend, und so erscheint es begreiflich, wenn man in ihr immer wieder sein Glück versucht.

---

[1]) Die italienischen Operncomponisten nehmen die Sache leichter als die deutschen. Sie bringen schnell ihre Opern nacheinander zu Markte, und sind zufrieden, wenn sich unter denselben einmal ein Treffer befindet. Dabei kommen denn freilich viele leichtfertig gearbeitete, wenn auch von Talent zeugende Werke zum Vorschein.

Für sein musikalisch dramatisches Erstlingswerk wählte Reinecke Theodor Körner's Einakter „Der vierjährige Posten". Der Dichter hat dieses sein Stück, welches schon zu Anfang unseres Jahrhunderts von Carl Steinacker, so wie demnächst von Franz Schubert und Joh. Phil. Samuel Schmidt in Musik gesetzt wurde, ausdrücklich als „Singspiel" bezeichnet, dabei aber supponirt, daß es nach Art eines (Opern-)Finale's zu componiren sei, worin freilich ein unverkennbarer Widerspruch liegt. Indessen erfordert die Dichtung, da sie keinen gesprochenen Dialog enthält, geradezu eine opernmäßige Behandlung, die Reinecke ihr denn auch zu Theil werden ließ. Doch hat er den Text nicht durchweg in der Originalgestalt benutzt, sondern mannichfache zweckmäßige Umgestaltungen damit vorgenommen. Ein Theil derselben bezieht sich auf Körner's Diction, welche nicht immer dem Charakter der Personen des Stückes entsprechend gehalten ist.

Die Handlung des Stückes geht in einem deutschen, an Frankreichs Grenze belegenen Dorfe zu Ende des vorigen oder Anfang dieses Jahrhunderts vor sich. Voraussetzung ist, daß in dem Orte vier Jahre vorher eine Abtheilung französischer Soldaten gelegen hatte. Von denselben befand sich einer, Namens Düval, auf einem bei Seite liegenden Posten, als seine Kameraden abzogen, und da man vergessen hatte ihn abzulösen, so verblieb er an dem Orte, und verheirathete sich mit Käthchen, der Tochter des Dorfrichters Walther, dem er in der Bewirthschaftung seiner Ländereien zur Hand ging.

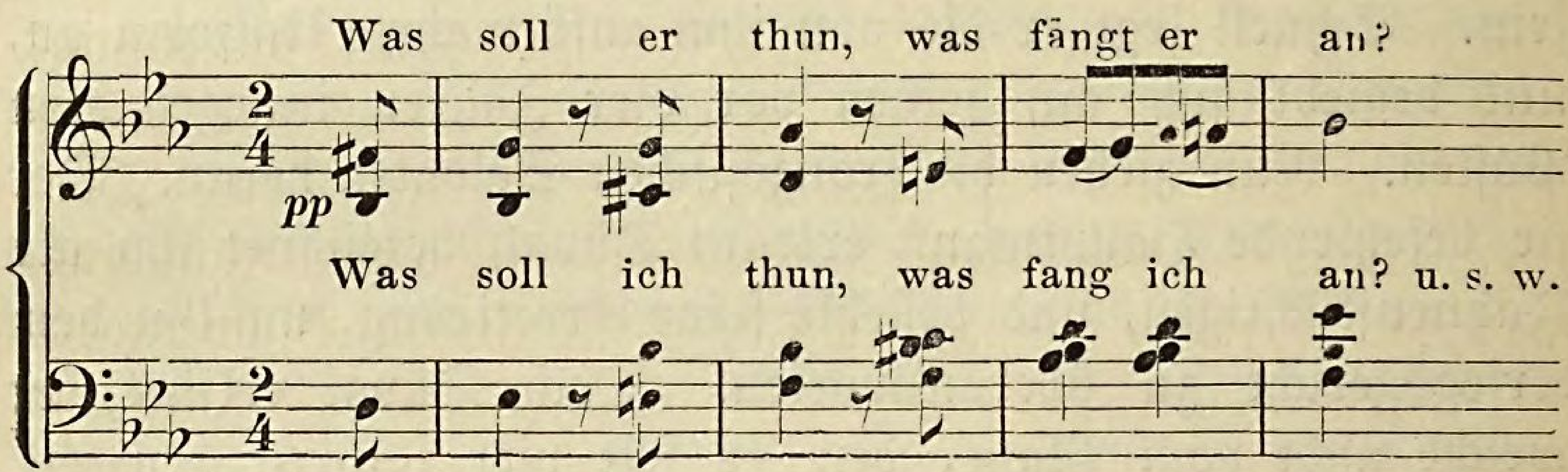
Nach der Ouvertüre, welche im Hinblick auf die ländliche Scene mit einem Andante pastorale (es ist ein Canon in der Octav) beginnt, an das sich ein ausgedehntes „Presto" in der überkommenen Ouvertürenform von lebendig heiterem Charakter schließt, erscheint Käthchen, und preist ihr eheliches Glück, worauf sie in einem hübschen Liede erzählt, wie sie sich mit ihrem Lebensgefährten gefunden und in Liebe vereint hat. Beim Schlusse wird sie unvermuthet von ihrem Gatten überrascht. Gleich darauf kommen die ländlichen Arbeiter herzu. Sie sind auf dem Wege zum Feld, um

dasselbe unter Düvals Leitung zu bestellen. Dieser kann sich indessen nicht sogleich von seiner Frau trennen, was zu einem Duett der Ehegatten Anlaß giebt. Am Schlusse desselben tritt Walther eiligst auf und berichtet in großer Erregung, daß wiederum Franzosen in Sicht seien. Unmittelbar danach kommt der Bauer Veit mit der Hiobspost, daß es dasselbe Regiment sei, zu welchem Düval gehört habe. Darüber gerathen Alle in Bestürzung, weil sie mit Grund fürchten, Düval werde nunmehr als Deserteur betrachtet und bestraft werden. Er aber meint, mit List, Muth und kaltem Blut dürfte die ihm drohende Strafe abzuwenden sein. Schnell legt er die von ihm aufbewahrte Uniform an, und begiebt sich auf seinen vor vier Jahren innegehabten Posten. Nun ziehen die französischen Soldaten heran. Der sie befehlende Hauptmann erkennt Düval, bezeichnet ihn als Fahnenflüchtigen, und befiehlt seine Arretirung, um ihn dem Kriegsgericht zu überantworten. Doch Düval erklärt, er weiche nicht vom Platze, den er seit vier Jahren bewacht. Erst müsse er abgelöst werden. Es entspinnt sich darüber eine bewegte Scene, in welcher der Hauptmann und seine Soldaten eine drohende Stellung gegen Düval einnehmen, während dessen Gattin nebst dem Vater und den herbeigeeilten Dorfbewohnern um Mitleid und Gnade für den des Desertirens Angeklagten bitten. Mittlerweile erscheint der General als Deus ex machina. Nachdem ihm der Fall vorgetragen, läßt er Gnade für Recht ergehen und ertheilt Düval Pardon. Die Betheiligten jubeln über diese Entscheidung und damit endet das Stück.

Man sieht, die harmlos gemüthliche Handlung läuft bezüglich des fingirten vierjährigen Postens auf einen Scherz hinaus, den man sich gefallen lassen kann, da der General bereitwillig darauf eingeht.

Reinecke's Musik giebt eine treffliche Zeichnung der Hauptfiguren des Stückes. Die Gesänge Käthchens entsprechen vollkommen deren sinnig naivem Wesen, namentlich auch da, wo ihr Liebesgefühl zum Ausdruck gelangt. Ihr Gatte Düval ist im Gegensatz dazu kräftiger, selbstbewußter, mit

dem Beigeschmack soldatischer Haltung behandelt. Mehr noch tritt dies in der Partie des Hauptmanns hervor, welcher das Kriegsgericht über Düval verhängen will. Die übrigen Personen haben kaum mehr als accessorische Bedeutung. Sie gewinnen aber Wichtigkeit für die Ensemblesätze, welche das lebhafte, eindringliche Auffassungsvermögen des Componisten offenbaren. Besonders ist dies in der Scene der Fall, in welcher dem Ehepaar die Ankunft der Franzosen verkündet wird. Die Beklommenheit, welche sich der Betheiligten dabei bemächtigt, spricht sich bezeichnend in folgender Stelle des Quartetts (Nr. 3) aus:



Das ganze Quartett erweist sich übrigens auch sonst von vortrefflicher Beschaffenheit. Wirksamer, eingreifender noch im dramatischen Sinne ist das breit angelegte Finale, in welchem der Knoten der Handlung gelöst wird. Es kommt da ein Jeder auf seine Weise zu Worte, und der Chor hilft die belebte Wirkung des Ganzen verstärken.

Der „vierjährige Posten“ fand bald nach seiner Veröffentlichung Eingang in weite Musikkreise, und wurde sehr häufig von Dilettantenvereinen aufgeführt, für die das Werk zunächst bestimmt war. Doch ist dasselbe auch auf den Bühnen der Städte Bremen, Graz und Kopenhagen (hier in dänischer Uebersetzung) mit günstigem Erfolge aufgeführt worden. Im Hinblick hierauf erscheint es sehr begreiflich, wenn Reinecke sich zur weiteren Thätigkeit in dem Gebiete der Operncomposition aufgefordert fühlte, und ebenso erklärlich ist es, daß er nunmehr den Wunsch hegte, eine Bühnenschöpfung im höheren Styl hinzustellen, für die ihm Fr. Röber mit dem Text zum „König Manfred“ eine entsprechende Unterlage dichtete.

Die Handlung dieses Süjets ruht auf historischem Grunde. Sie betrifft den Sturz Manfreds, des Königs von Neapel und Sicilien. Dieser unglücklich endende Fürst hatte den Zorn des päpstlichen Stuhles auf sich geladen, weil er demselben in politischer Beziehung zuwiderhandelte, und sich der von ihm geforderten bedingungslosen Unterwerfung nicht fügen wollte. Zwischen beiden Theilen kam es darüber wiederholt zu blutigen Kämpfen, die für Manfred Anfangs von glücklichen Erfolgen gekrönt waren, endlich aber, nachdem der päpstliche Stuhl ihn und das ganze Land in den Bann gethan, und durch Sendboten das neapolitanische Volk zum Abfall und Verrath bestimmt hatte, den Sturz des Königs herbeiführte. Mit Ausnahme der Sarazenen von den Seinen verlassen, fand er auf dem Schlachtfelde den Tod. Diese Thatsachen, für sich allein genommen, erschienen nicht ausreichend zu einem umfangreichen musikalischen Bühnenwerk. Es wurde daher dem Stoff zur Vermannichfaltigung der Vorgänge und zur Schärfung des Confliktes noch ein tiefer eingreifendes Motiv hinzugefügt, wobei es sich empfahl, an Manfred's Neigung zum zügellosen Leben anzuknüpfen. Wie der Verfasser des Libretto's diese Zuthat mit dem historisch gegebenen Faktum verflochten hat, wird die Erzählung der theils in Neapel und theils in Benevent spielenden Handlung zeigen.

Akt I. Neapolitanische Fischer rüsten sich zur Fahrt aufs Meer, indem sie den Schutz der Jungfrau Maria erflehen. Da erklingt aus der Nähe das von Frauenstimmen intonirte „Miserere nobis Domine Jesu Christi“. Es sind Büßerinnen unter Führung der Nonne Ghismonde. Mit ihnen treten einige von Manfred geächtete apulische und sizilianische Barone auf, welche das „Land erkunden“ und gegen den König aufbringen wollen. Durch die gegenwärtigen Fischer fürchten sie verrathen zu werden. Ghismonde weiß ihre Begleitung aber zu beruhigen, und fordert die Fischer auf, den Geächteten sicheres Geleit zu geben, damit dieselben Manfred nicht in die Hände fallen: Die Fischer erbitten Ghismonden's Segen zur Erfüllung des von ihr Verlangten.

Doch sie entgegnet: „Wo ist die Hand, die segnen könnte, da auf uns Allen ruhet der Fluch". Sie weist dann darauf hin, daß Manfred, der die Kirche verfolge und ihre Heiligen tödte, noch immer im Lande herrsche. Er schweife „nächtens umher wie der Heidengott Dionysos, in seiner Hand den schäumenden Taumelbecher der Lust", und habe die Edeln des Landes, welche die Fahne des Kreuzes trugen, von der heimischen Erde, sowie aus den Burgen der Väter vertrieben. Aber der Tag der Vergeltung werde kommen. Alsdann solle das Volk den Weisungen jener folgen, die im Namen der heiligen Kirche sprechen.

Nachdem die Fischer mit dem Geächteten abgetreten sind, bricht Ghismonde in den Ruf aus: „Weh' Ghismonde! was ist dir! Deine Lippen fluchen ihm (dem König) und in deinem Herzen, weh', was regt sich!" Sie erzählt dann ihren Gefährtinnen, daß Manfred ihr einst im Traume erschienen. Da habe sie ihn „aus des Abgrund's Thor rosengeschmückt" hervorsteigen sehen; die Luft sei von „Lust und Gesang, von jauchzenden Harfen und Geigen erklungen; es war ihr, als ob ihm „minnehold" das Herz entgegenfliegen sollt', und als ob er ihr der Krone Zier aufs Haupt legen müßte. Er naht' sich ihr, und Beider Seelen seien in „liebelodernden Flammen" zusammengeflossen.

Den Traum kann Ghismonde nicht vergessen. Nun zieht Manfred leibhaftig in Begleitung von Rittern und Frauen mit jenen Klängen herbei, die sie im Traum gehört. Er singt von Lust und Liebe; das Gefolge stimmt mit ein, nur sein Vertrauensmann Eckart nicht. Manfred fragt ihn, warum er so „ernst in all' die Lust blicke", worauf er die warnende Antwort erhält, daß die Verbannten heimlich das Land durchziehen und in Ghismonde's Schlosse Schutz finden. Der König begehrt Auskunft über Ghismonde, und erfährt, daß sie auf ihn, den Gegner der Kirche, in heißen Gebeten Verderben herabflehe. Als Manfred gleich darauf Ghismonde mit ihrer Schaar erblickt, ruft er aus: „Ha wer sind diese, die schwarzen Gestalten der Nacht? Sind sie verbannt nicht aus meinem Reiche, dem Reiche des Lichts und der Freude?

Hinweg mit ihnen.“ Ghismonde begehrt hierauf, den Schleier zurückwerfend, für sich den Tod. Manfred jedoch, durch ihre Schönheit geblendet, geräth in schwärmerische Verzückung. Während im Innern der Nonne ein heftiger Widerstreit der Gefühle entbrennt, beschwört Manfred sie, mit ihm zu ziehen, er wolle ihr „mit süßen Liebesschwüren die Seele rühren“. Als er Ghismonde hinwegführen will, tritt Cardinal Octavian, der Sendling des päpstlichen Stuhles hindernd dazwischen. Er fordert Manfred auf, sich reuig dem heiligen Vater zu Füßen zu werfen und auf die „geraubte Krone“ zu verzichten. Manfred weist diese Zumuthungen höhnisch von sich. Seine Vereinigung mit Ghismonde wird aber vorerst durch die Intervention des Cardinals vereitelt.

Akt II. Manfred ist in seinem Pallaste. Eckart tritt auf und meldet ihm, daß die Kirche sich zu seinem Sturz mit Carl von Anjou verbündet habe, welcher an der Spitze eines großen Heeres herannahe. Die Nachricht geht spurlos an Manfred vorüber, er ist ganz dem Gedanken hingegeben, wie er sich Ghismonden nähern könne. Da er ihren Aufenthalt nicht kennt, so hat er einen Pagen zu ihrer Erspähung ausgesandt. Manfred's Gattin Helene, von böser Ahnung getrieben, erscheint. Es verlangt sie danach, zu wissen, wodurch er ihr entfremdet worden. Er weicht ihren Fragen aus Sie fleht ihn an, abzulassen von seinem Thun; sie erinnert ihn daran, daß seine Krone gefährdet ist. Mit Kälte weist er sie von sich. —

Die Scene wechselt. Im Klostergarten erscheint der Cardinal mit den von Manfred Verbannten. Er ermahnt sie, auszuharren, Carl von Anjou sei nahe. Im Kloster sollen sie sich verborgen halten, bis die Stunde der Rache gekommen. Manfred's Anhänger seien ihm durch Bestechung abwendig gemacht, so daß der Sieg Anjou's nicht zweifelhaft sein könne. Nachdem der Cardinal abgetreten ist, kommt Manfred hinzu, um Ghismonde aufzusuchen. Die Verbannten legen sich, ihm nach dem Leben trachtend, in den Hinterhalt. Während er einen Liebesgesang anstimmt, mit welchem er Ghismonde herbeilocken will, stürzen die Verbannten aus

ihrem Versteck hervor. Sie dringen auf Manfred ein, werden aber durch dessen Diener Eckart an der Vollbringung des Mordes verhindert, so daß der König mit einer Verwundung davon kommt. Ghismonde, durch den Lärm erschreckt, eilt herbei, und jetzt vermag sie den Liebeswerbungen des verletzten Manfred nicht mehr zu widerstehen, indem sie ausruft: „Nun ist erfüllt das Traumgesicht, ja nun will ich die Flammen trinken! Gieb mir das Glück und ich lasse Dich nicht."

Akt III. In Manfred's Palast herrscht Festesfreude: er will seine Vereinigung mit Ghismonde feiern. Helene, die von ihm preisgegebene Gattin, gewahrt mit kummervollem Entsetzen die Vorbereitungen dazu. Sie kann an der Stätte ihrer Schmach nicht länger verweilen, es treibt sie hinweg. Auf Eckart's Rath, der sie mit ihrem Pagen in treuer Anhänglichkeit begleitet, begiebt sie sich nach Benevent. — Ein Bachantenzug betritt die Scene, Gott Dionysos preisend, und Manfred verherrlichend. Dieser erscheint alsbald in Begleitung Ghismonde's; Gesang und schwelgerischer Tanz wechseln miteinander ab. In den Taumel der Lust tönt plötzlich von ferne das „Miserere nobis Domine" hinein. Ghismonde fühlt sich von diesen mahnenden Klängen schwer getroffen. Ehe sie aber wieder zur Fassung gelangt, erscheint schon nach dem Vorantritt von Priestern und Chorknaben der Cardinal, welcher den Bannfluch über Manfred ausspricht. Die bis dahin ihm treu gebliebenen Ritter und Kämpen sagen sich zum Theil von ihm los. Aber seine Haltung bleibt trotzdem ungebrochen.

Akt IV. Dem Sinnenrausch ist alsbald Ernüchterung gefolgt. Ghismonde sitzt da in hinbrütendes Nachdenken versunken. Zwei sarazenische Mädchen suchen sie durch ihre Künste aufzuheitern, müssen sich aber auf ihr Geheiß entfernen. Peinigende Gefühle haben sie beschlichen: sie empfindet die Unwürdigkeit ihrer Lage, und will sich um einen hohen Preis aus derselben befreien. Manfred kommt, zum Kampfe gerüstet, um dem von allen Seiten ihm drohenden Verhängniß zu begegnen, und nimmt Abschied von Ghis-

monde. Sie begehrt von ihm, daß er die Krone mit ihr theilen solle. Diese von ihm zurückgewiesene Forderung bewirkt sofort eine völlige Sinnesänderung in ihm; er wird sich bewußt, welchen Fehltritt er gethan, und zugleich, welches schwere Vergehen er an Helene begangen hat. Tiefe Reue erfaßt ihn, und indem er sich innerlich der schmählich verlassenen Gattin wieder zuwendet, reißt er sich von Ghismonde los und eilt hinweg. Verstoßen, wie Ghismonde sich sieht, steigt in ihr das Rachegefühl auf. Helene soll vernichtet werden.

Scenenwechsel, bergige Gegend. — Der Cardinal erscheint in kriegerischer Rüstung mit den verbannten Baronen, und läßt von einem Hügel aus den Gang des Kampfes beobachten, welcher sich zwischen Manfred's Schaaren und der päpstlichen Partei entsponnen hat. Die Barone erflehen den Sieg für ihre Sache, welcher schließlich von Manfred erfochten wird. Bei der Nachricht davon entfliehen die Barone. Manfred tritt mit Gefolge auf. Seine Gedanken wenden sich Helenen zu. Mit Ungeduld erwartet er Eckart's Ankunft, nach dem er gesandt hat, um Auskunft über die Königin zu erhalten. Dieser Getreue berichtet, wie sie voll tiefen Grames dahinlebt. Manfred will zu ihr, von böser Ahnung erfüllt, fürchtet er, daß Ghismonde Schlimmes gegen sie plant. Eckart sucht ihn zum Bleiben zu überreden, denn Alles sei verloren, wenn Manfred den Schauplatz des Verrathes verlassen wolle. Doch Manfred läßt sich nicht halten, er eilt, von Gewissensbissen getrieben, hinweg zu Helene.

Akt V. Helene kommt mit ihren Frauen in die Halle des von ihr als Zufluchtsort erwählten Schlosses zu Benevent. Von wehmuthsvoller Resignation beherrscht, fordert sie ihren Pagen auf, die Weise vom König Harald zu singen, der sein „schönes Weib" verließ, um den Lockungen der „Waldfee" zu folgen, dann aber wieder zu seiner Gemahlin zurückkehrt, welche er mit dem Tode ringend findet. Wie gern wollte auch Helene aus dem Leben scheiden, wenn nur Manfred sich ihr wieder zuwendete. Indem sie dies ausspricht, naht Ghismonde in Pilgertracht. Diese giebt vor,

vom heiligen Grabe zu kommen, und berichtet der Königin, daß sie im Besitze einer wunderthätigen Perle sei. Wer den Wein trinke, in welchen dieselbe zuvor geworfen, übe einen unwiderstehlichen Zauber auf denjenigen aus, dem man Liebe entgegenbringe. Helene, von dem heißen Wunsche erfüllt, ihren Gatten aufs Neue zu gewinnen, und nicht ahnend, daß die Perle vergiftet ist, geht auf Ghismonde's Vorspiegelung ein. Als sie den von dieser ihr dargereichten Becher ergreifen will, um ihn zu leeren, tritt Manfred, der unbemerkt die Unterredung zwischen beiden Frauen belauscht hat, hindernd dazwischen. Ghismonde giebt sich zu erkennen, und einen Fluch ausstoßend, eilt sie mit Zurücklassung des Bechers hinweg. Es folgt die Versöhnungsscene zwischen Manfred und Helene. Während sie ihre Gefühle miteinander austauschen, bringt Eckart die Nachricht, daß das Volk nebst den Baronen sich zu Gunsten Carl von Anjou's erklärt habe und ihm als seinem neuen Könige entgegenjuble; nur auf die Treue der sarazenischen Krieger könne Manfred noch rechnen. Seinen Untergang ahnend, eilt Manfred fort zum Kampfe, der ihm den Tod bringt. Ghismonde von Gewissensbissen gefoltert, ist dem Wahnsinn verfallen, und während sie in wirren Phantasien spricht, wird Manfred's Leiche herbeigebracht. Helene, vom Schmerz übermannt, leert den Giftbecher. Der Cardinal erscheint und übergiebt Ghismonde seinem Gefolge zur Bestrafung. Helene sinkt entseelt dahin. Den Beschluß bildet die Ausrufung Carl von Anjou's zum Könige.

In der vorstehend mitgetheilten Fassung componirte Reinecke den Text während des Jahres 1866. Die erste Darstellung der Oper fand am 26. Juli des folgenden Jahres auf der Wiesbadener Bühne statt. Der Erfolg war allen Berichten zufolge ein glänzender. Bereitwilligst erkannte die Kritik an, daß es sich um ein Werk von hervorragender Bedeutung handle, um ein Werk, durch welches die deutsche Oper hocherfreuliche Bereicherung erfahren habe. Auch das Publikum gab seine Freude und Befriedigung über die Oper rückhaltlos zu erkennen, indem es den Componisten durch

reichliche Ovationen auszeichnete, die sich bei der Wiederholung des Werkes noch steigerten.

Nachdem Wiesbaden mit der Inscenirung des „Manfred“ vorangegangen war, nahm die Leipziger Bühne das Studium des Werkes in Angriff, und brachte es am 24. Mai 1868 zur Aufführung. Hier war die Aufnahme der Oper gleichfalls eine enthusiastische.

Für Reinecke waren diese Darstellungen, ganz abgesehen von der mit ihnen errungenen glänzenden Anerkennung, insofern besonders wichtig, als er dadurch Gelegenheit fand, über die dichterische Unterlage in Betreff des rein Dramatischen vollständig ins Klare zu kommen. Der Text erwies sich in mehrfacher Hinsicht wirkungsreich, sowohl durch scharf contrastirende Elemente, Mannigfaltigkeit der Situationen, lebendig bewegte Action wie durch geschickte Anwendung splendider scenischer Mittel. Neben den Lichtseiten traten freilich auch die Schattenseiten des Libretto's hervor. Fühlbar machte sich namentlich die zu starke Hervorhebung der sinnlich genußsüchtigen, zu leichtfertig schwelgerischem Leben geneigten Figur des Manfred. Wenn der Dichter ihn zuletzt als Held auftreten läßt, so bildet das kein angemessenes Gegengewicht zu der vorhergegangenen Zeichnung seines Wesens. Es empfahl sich daher die heldenhafte Seite seiner Persönlichkeit mehr hervorzuheben. Um dies zu erreichen, wurde die Scene des 4. Aktes, in welcher der Cardinal kriegerisch gerüstet auftritt, einer wesentlichen Umgestaltung unterzogen. Statt des Cardinals erscheint Manfred nun, den Schlachtplan anordnend, worauf er todesmuthig in den Kampf zieht. Durch diese Aenderung, welche im Jahre 1869 unter Beihilfe Heinrich Laube's vorgenommen wurde, gewann Manfred's Gestalt ein entschieden vortheilhafteres Ansehn. Eine wichtige Modification erfuhr dann im Jahr 1884 auch das Ende der Oper. Dasselbe bildet in der ursprünglichen Anlage ein Chor der Verbannten und Ritter, welche Carl von Anjou's Erhebung zum Könige feiern. Dieser Schluß erwies sich im Hinblick auf den Ausgang der Handlung als ein unzweckmäßiger. Er wurde deshalb beseitigt, und durch

einen kurzen, dem tragischen Ende Manfred's und dessen Gattin entsprechenden Schlußgesang ersetzt. Außerdem nahm Reinecke mit dem Text noch einige anderweite Veränderungen und Kürzungen vor. Nach erfolgter Umarbeitung ging die Oper 1885 aufs Neue mit außerordentlichem Succeß über die Bretter der Leipziger Bühne. Allseitig wurde der Gewinn anerkannt, welcher dem Werke durch die erwähnten Verbesserungen zu Theil geworden.

Manfred's Verlangen, sich mit Ghismonde zu vereinigen, würde kein Bedenken erregen, wenn nicht der eheliche Treubruch damit im Zusammenhange stände, der freilich durch die reuige Rückkehr Manfred's zu seiner Gattin gesühnt wird. Begründetere Einwände wären gegen Ghismonde's Handlungsweise zu erheben. Sie, die fanatische Gegnerin Manfred's, geht schließlich auf dessen Liebeswerbungen ein, indem sie den Eid der Keuschheit bricht, ohne daß dies in überzeugender Weise veranschaulicht ist. Denn durch den Traum, in welchem Manfred ihr als sinnbestrickende Erscheinung naht, kann der Wandel ihrer Gesinnung und die Preisgebung ihrer Standespflichten nicht hinreichend motivirt werden. Gegen welches Opernbuch ließen sich indessen nicht Einwände erheben?

Von den übrigen Figuren der Oper erscheint diejenige der Königin Helene als Gegenbild Ghismonde's am anziehendsten. Ist ihr auch nur eine passive Rolle zuertheilt, so erweckt sie doch durch die mit Resignation erduldete schwere Prüfung eine Sympathie, die sich schließlich bis zu inniger Theilnahme an ihrem Geschick steigert.

Der als Vollstrecker des päpstlichen Willens in die Vorgänge des Stückes eingreifende Cardinal Octavian handelt zwar nicht aus eigener Initiative, und vermag daher keinen besonderen Antheil wachzurufen, bildet aber in seiner festen, bestimmten Haltung einen gut gezeichneten Gegensatz zu dem in Extremen sich bewegenden Manfred. Dem Begleiter des letzteren, Eckart, ist die Rolle eines vertrauten Dieners zuertheilt, welcher seinem Herrn und Gebieter theils warnend, theils ermuthigend zur Seite steht. Im Uebrigen kommt er

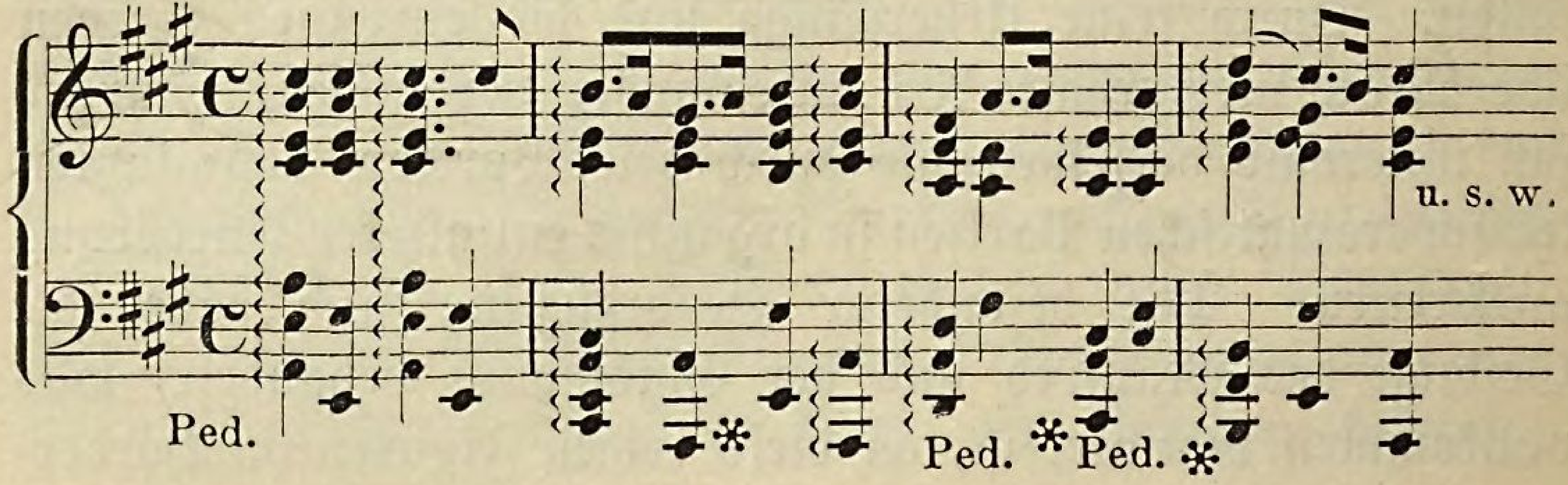
für den Gang der Dinge nur bei der Vereitelung des Mordanschlags auf Manfred in Betracht. Die von Manfred verbannten und gegen ihn verschworenen Barone Fulco, Ruffo, Borello, Fasanello und Annibaldi, haben insofern eine active Bedeutung, als sie das Attentat auf den König ausführen, bei welchem dieser verwundet wird. Von wesentlichem Belang für die Handlung ist der Chor. Er erscheint nicht als decorative Zuthat, sondern als integrirender Theil des Ganzen, und trägt entschieden zur reicheren Belebung und Steigerung der Action bei. Zieht man die Summe, so ergiebt sich, daß die dichterische Unterlage trotz der Bedenken, welche die Figuren des Manfred und der Ghismonde bis zu einem gewissen Grade hervorrufen, vielfache dankbare Aufgaben für die musikalisch schöpferische Thätigkeit darbietet. Die Diction ist freilich theilweise von zu großer Weitschweifigkeit, und die Exposition leidet an Breiten, wodurch dem Componisten manche Schwierigkeiten erwachsen mußten. Reinecke hat indessen vermöge der außerordentlichen Gewandtheit und Elasticität seines Gestaltungsvermögens, und der meisterlichen Herrschaft über das gesammte Kunstmaterial die Hemmnisse zu überwinden gewußt, welche ihm aus der umständlichen, sowie aus der wortreichen Beschaffenheit des Textes erwuchsen. Allerdings war er dabei genöthigt, sich hier und da kürzer zu fassen, als es ihm wünschenswerth sein mochte.

Bezüglich der Gestaltung im Ganzen und Großen hat Reinecke sich dem für die Operncomposition gegenwärtig allgemein herrschenden Modus des ununterbrochenen musikalischen Fortganges angeschlossen, ohne doch irgendwie formlos zu werden, oder in eine willkürliche Bildweise zu verfallen. Durch feine Uebergänge sind die einzelnen Scenen überall auf meisterhafte Art miteinander verbunden, während sich innerhalb derselben die durch den Worttext veranlaßten lyrisch dramatischen Partien in organisch entfalteter Gliederung ausbreiten. Mit besonderer Bevorzugung sind dabei die Gesänge des Manfred und der Ghismonde behandelt, was vollkommen motivirt ist, da diese beiden Figuren im Vorder-

grunde der Handlung stehen. Hier lag nun für den Componisten die Gefahr nahe, in einen sinnlich materialistischen Ton zu verfallen. Reinecke ist aber, Dank seiner edlen Richtung, davor bewahrt geblieben. Alles was er den beiden genannten Gestalten in den Mund gelegt hat, trägt das Gepräge einer durchaus vornehmen Gefühls- und Empfindungsweise, wodurch ihre Erscheinung gehoben wird. Das offenbart gleich der erste ausgedehntere Gesang Ghismonde's (Akt I, Scene 3). Dieser leidenschaftlich bewegte Tonsatz mit seinen auf reicher harmonisch modulatorischer Basis ruhenden ausdrucksvollen Melodiezügen spiegelt treffend den inneren Conflikt wieder, welcher Ghismonde's Seele beherrscht. Unheimlich ängstigende und peinigende Gefühle überkommen sie bei dem Gedanken an die visionäre Begegnung mit dem von der Kirche verfehmten Könige, und zugleich wird sie von der Macht seiner bestechenden Erscheinung beherrscht. Als dann Manfred in phantastischem Zuge mit seinem Gefolge herannaht, ergreift sie Seelenangst. Sie möchte hinwegeilen, doch wie durch magische Gewalt festgebannt, sucht sie mit den von ihr geführten Büßerinnen Schutz vor dem im Hintergrunde der Scene befindliche Heiligenbilde, der Jungfrau Hilfe anrufend.

Manfred stimmt einen liedartigen Gesang von feurigem, chevalereskem Charakter an. Er will, daß sich Lebenslust und Genuß um ihn her verbreite. Dies die Bedeutung des schön erfundenen Gesanges mit chorischer Begleitung. Der ganze Ensemblesatz ist ebenso meisterhaft angelegt als durchgeführt.
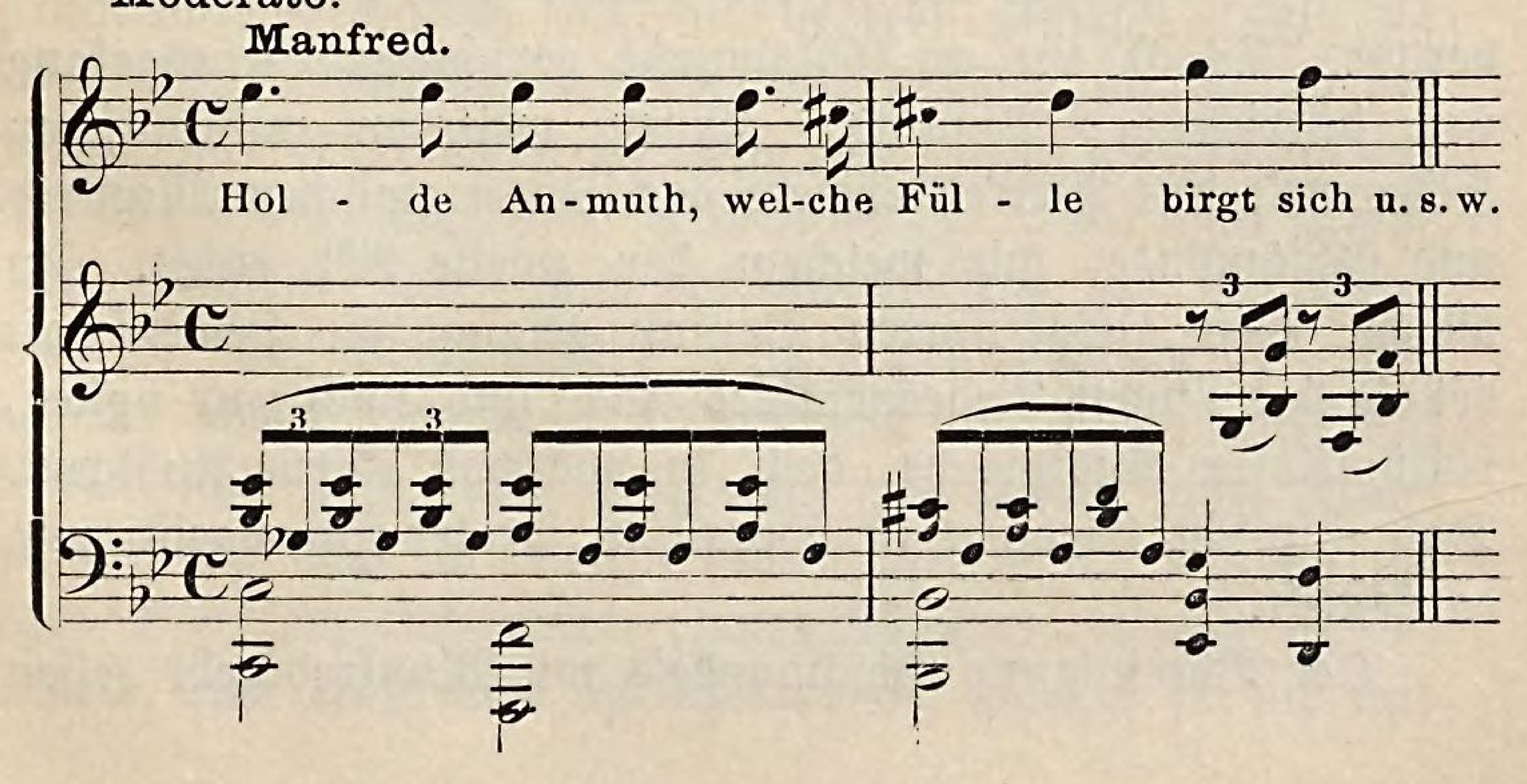
Manfred's Auftreten wird durch das prächtige marschmäßige Motiv:



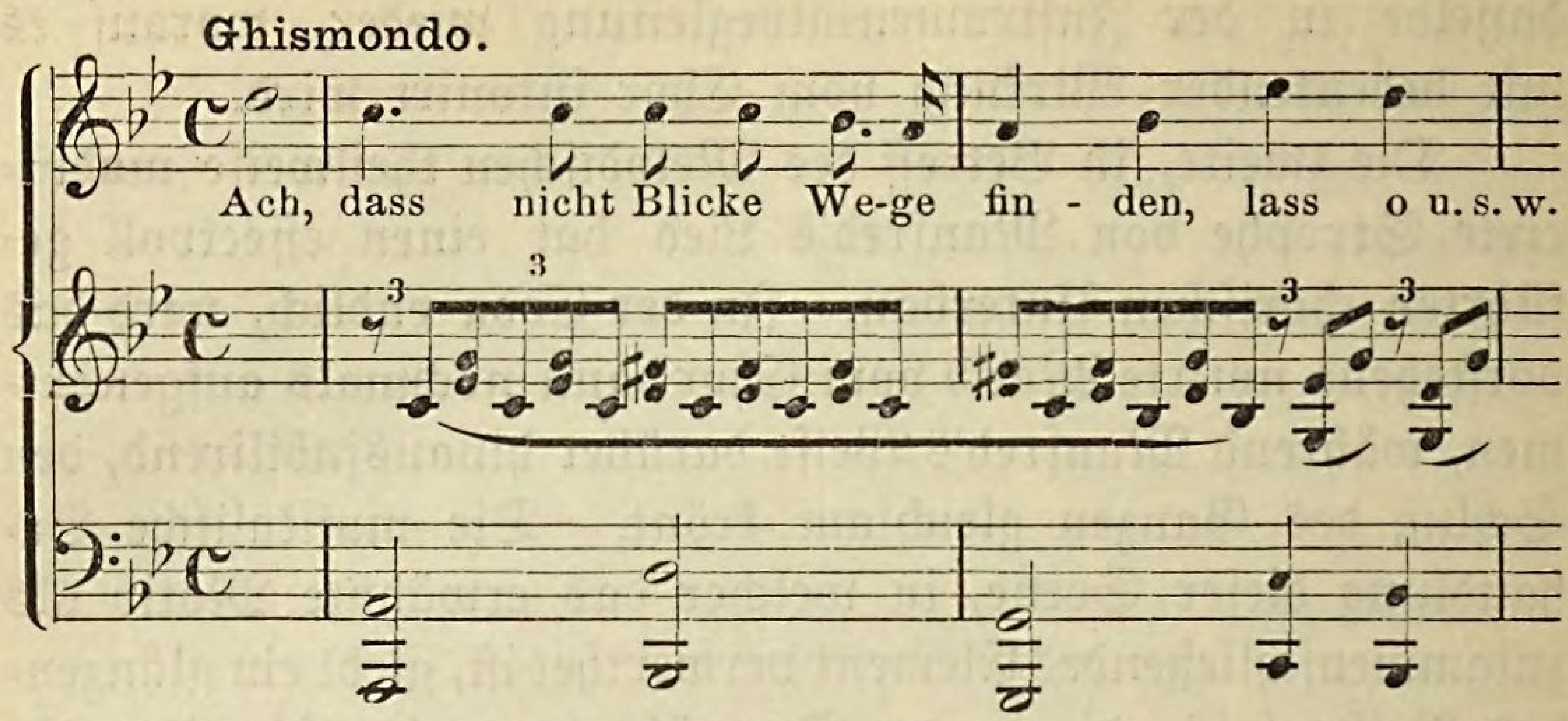
angekündigt. Zu Ende des ersten Verses seines Liedes kehrt dasselbe in der Instrumentalbegleitung wieder, worauf es mit bedeutender Wirkung vom Chor intonirt wird.

Die zweite, in Betreff des Melodischen theilweise modificirte Strophe von Manfred's Lied hat einen effectvoll geführten chorischen Unterbau. In der Coda endlich, wird das vorstehend notirte Motiv vom Chor dann nochmals aufgenommen, während Manfred's Weise darüber hinausjubilirend, den Schluß des Ganzen gleichsam krönt. Die musikalische Behandlung dieser Scene, in welcher das erwähnte Motiv als zusammenschließendes Element verwerthet ist, giebt ein glänzendes Beispiel für die in der Oper überhaupt herrschende geistvolle Disposition.

Ghismonde und Manfred haben in Einzelgesängen Temperament und Sinnesart geoffenbart. Nunmehr sprechen sich Beide, nachdem Ghismonde ihr Antlitz entschleiert hat, in einem Duett, welches alsbald durch die Betheiligung Eckart's in ein Terzett übergeht, des Weiteren aus. Manfred, hingerissen von Ghismonde's blendender Schönheit, preist schwärmerisch bewundernd ihre Reize. Ghismonde hingegen ist bemüht, die Regungen ihres Herzens zu ersticken, während des Königs Liebeswerbungen immer dringlicher werden. Es begreift sich, daß die dazu gesetzte Musik eine sinnliche Färbung annehmen muß. Aber auch hier bleibt die Tonsprache immer edel und würdig. Ein feiner Zug ist es, daß Ghismonde das Motiv von Manfred's Gesange
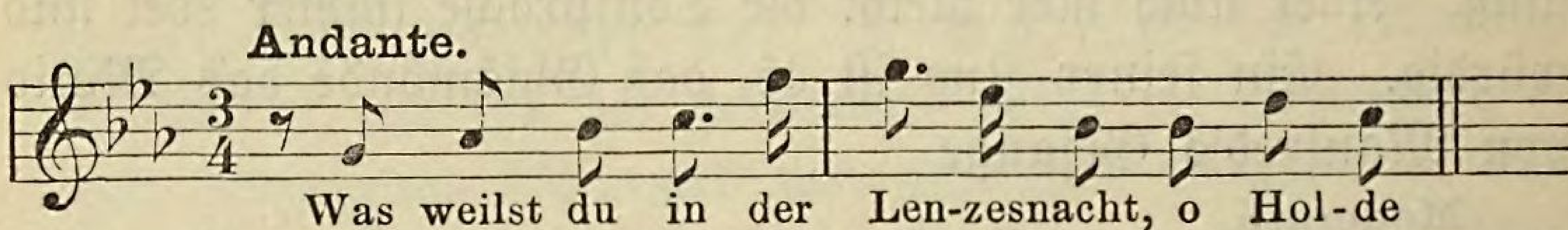


in Moll, also gleichsam abwehrend beantwortet:



Manfred glaubt Ghismonden schon für sich gewonnen zu haben. Als er sich aber anschickt sie hinwegzuführen, tritt der Cardinal hindernd dazwischen. Es entspinnt sich aus dieser Situation ein kunstvoll geführter, den ersten Akt beschließender Ensemblesatz, in welchem sich ein Jeder seiner Position gemäß vernehmen läßt, indessen der Chor Manfred's ersten Sologesang, und dann auch nochmals das mehrfach erwähnte marschmäßige Motiv anstimmt. Dieses Finale bildet eine bedeutende Steigerung zum Vorhergegangenen, und gehört zu den hervorragendsten Partien der Oper.

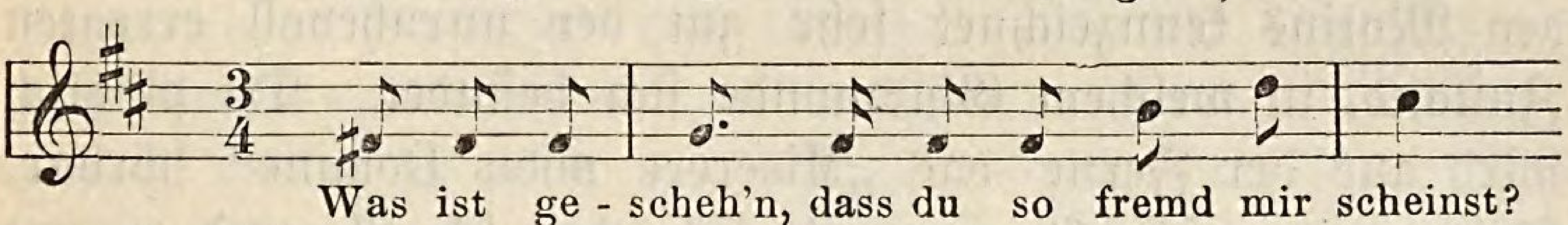
Im zweiten Akt hebt sich durch seine Schönheit vor Allem Manfred's Lied:



hervor. Es ist ein an Ghismonde gerichteter Liebesgesang von bestrickender Anmuth. Einen weiteren musikalischen Höhepunkt des Werkes ergiebt das Duett zwischen Manfred und Ghismonde, mit welchem der zweite Akt endet. In diesem weit ausgeführten Tonsatz gelangt die Leidenschaft des beiderseitigen Liebesgefühles nach und nach zur vollen, rückhaltlosen Aussprache, doch in maßvoll edlem Ausdruck. Das sinnliche Element ist überall in idealer Durchgeistigung dargestellt.

Der Vereinigung Ghismonde's mit Manfred geht dessen

Trennung von Helene vorher, wodurch gleichfalls Veranlassung zu einem Duett gegeben war. Es ist als Widerspiel der so eben erwähnten Scene zu betrachten. Wenn Manfred dort in schwärmerischer Hingebung für Ghismonde schwelgt, so erscheint er bei der Auseinandersetzung mit seiner Gattin kalt und schonungslos abstoßend. Demgemäß ist sein Gesang hier überwiegend deklamatorisch und theilweise aphoristisch gehalten. Nur in dem Moment, wo er Ghismonde's gedenkt, wird sein Ausdruck warm und schwunghaft. Helene hingegen schlägt in dem Gefühl der Entfremdung ihres Gatten den Ton wehmüthiger Klage an. Sie fragt ihn:



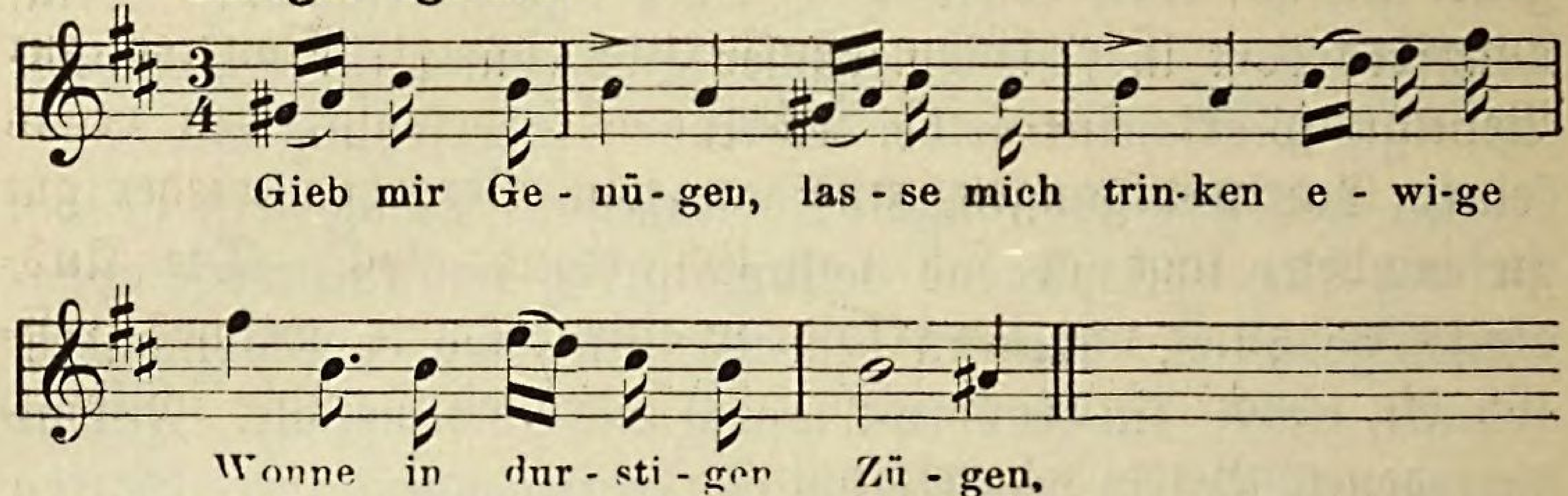
Aus diesem Motiv ist ihr elegischer, zum Herzen sprechender Gesang entwickelt. Die dem Duett zu Grunde liegenden Gegensätze sind tonlich vortrefflich zum Ausdruck gebracht.

Helene begegnet uns zu Beginn des dritten Aktes wieder. Sie vermag an der Stätte ihres kummervollen Daseins nicht länger zu verweilen, wo Manfred eine prunkvolle Festlichkeit vorbereitet hat. Ihr Page und Ekart suchen sie zu trösten, geloben ihr Treue, und rathen nach Benevent zu eilen, wo sie ein sicheres Asyl finden werde. Dieses ausdrucksvolle Terzett beginnt mit einem kunstvoll gefügten Canon, dessen gebundene Form ein glücklich gewähltes Symbol für die übereinstimmenden Gefühle der drei Betheiligten ist.

Hierauf folgt das, den bei weitem größten Theil des dritten Aktes ausfüllende Bachanal, welches hinsichtlich des aufgebotenen decorativen Pompes gewissermaßen als Glanzpunkt der Oper angesehen werden darf. Chor und Sologesang wechseln darin mit pantomimischen, zur Ergötzung Manfreds und Ghismonde's ausgeführten Tänzen ab. Die durchaus nobel gehaltene Balletmusik ist von rhythmisch pikanter und malerischer Wirkung, und gehört ohne Frage zum Besten, was in diesem Genre geschaffen worden ist. Gegen Ende der Lustbarkeit richtet Manfred, dieselbe unterbrechend, eine Ansprache an Ghismonde, worauf sie sich mit

leidenschaftlicher Erregung in einem längeren arienartigen Tonsatz vernehmen läßt, der folgendermaßen beginnt:

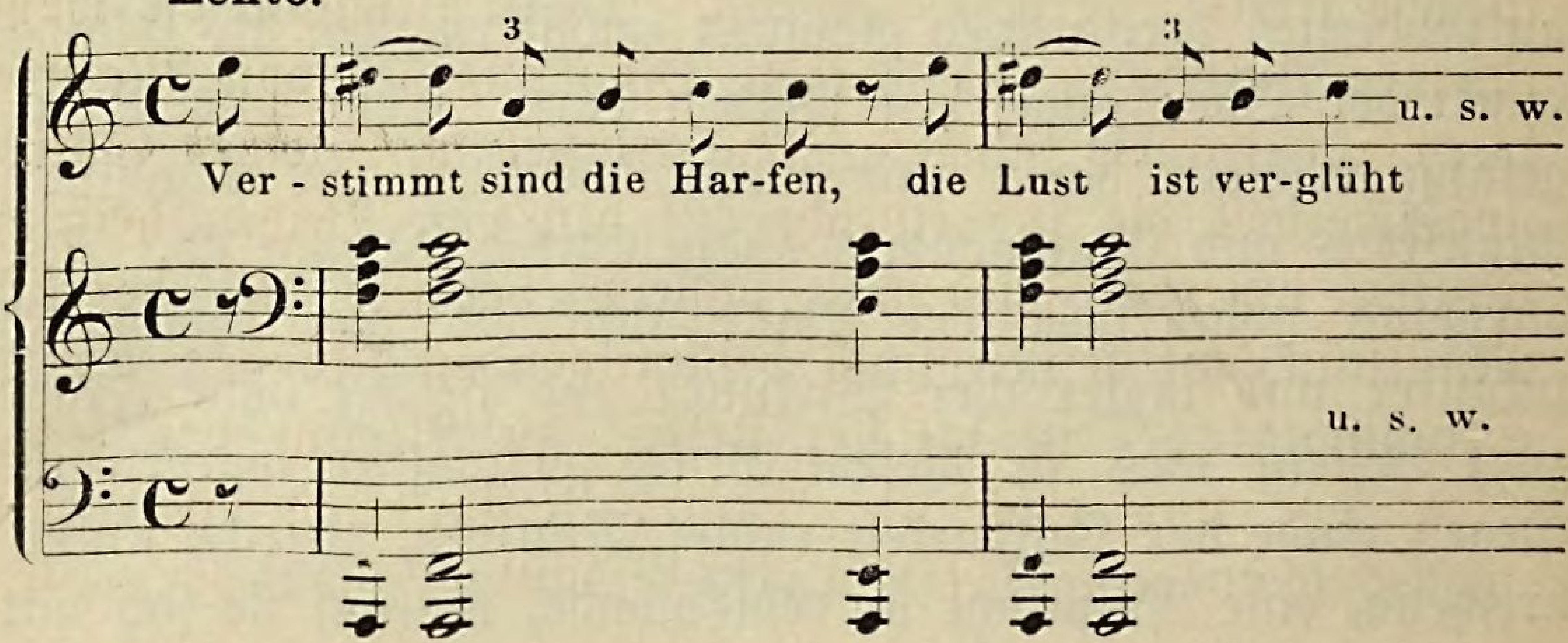
Allegro agitato.



Die hastige Kurzathmigkeit dieses mehrfach wiederkehrenden Motivs kennzeichnet sehr gut den unruhevoll erregten Zustand, in welchem Ghismonde sich befindet. Da plötzlich wird aus der Ferne das „Miserere nobis Domine“ hörbar. Ghismonde erschrickt, sammelt sich aber schnell, und nimmt ihren Gesang wieder auf. Nachdem sie geendet, ertönt der Bußgesang nochmals aus nächster Nähe. Mit demselben wird die Ankunft des Cardinals verkündet, welcher den Bannfluch über Manfred ausspricht. Die dadurch allseitig hervorgerufene Aufregung findet ihren lebhaft bewegten Ausdruck in einem den Akt abschließenden Finalsatz.

Ghismonde hat den Becher der Lust in vollen Zügen genossen. Nach dem Wonnerausch, in den Manfred sie versetzt hat, verfällt sie in einen Zustand tiefer Apathie. So erscheint sie zu Beginn des vierten Aktes. Vergeblich sucht ihre Umgebung sie durch Gesang und Tanz zu erheitern. Sie weist alles von sich, und ihren Lippen entringt sich die trübsinnige Klage:

Lento.



Nur einen Wunsch hegt sie noch: Manfred soll die Krone mit ihr theilen, und als er ihr Gemach betritt, begehrt sie dieselbe von ihm, nachdem sie nochmals jene Klage vorgebracht. Die kühne Forderung bringt Manfred zur Besinnung; er wird sich des Frevels bewußt, den er an seiner Gattin begangen, und um sein Vergehen wieder gut zu machen, sagt er sich von Ghismonde los. Die Auseinandersetzung mit ihr erfolgt in einem Duett, welches trefflich die schroff einander gegenüberstehenden Gefühle schildert, von denen Beide beherrscht sind.

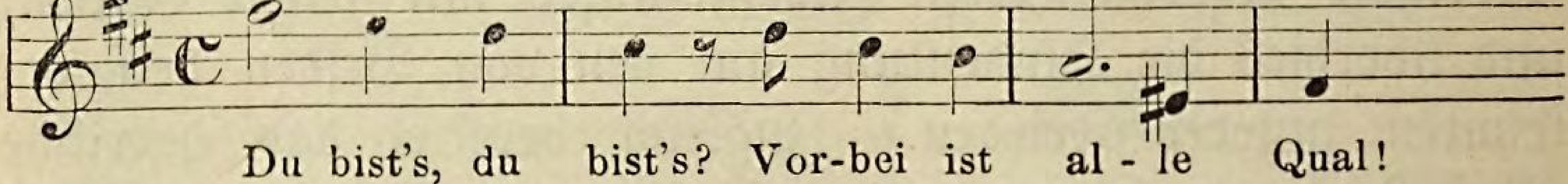
Im Innersten getroffen durch die jähe Vernichtung ihres brennenden Wunsches auf den Mitbesitz der Königskrone, faßt Ghismonde den Plan, Helene zu vernichten. Ihr Rachegefühl spricht sie einer von heftigen Accenten erfüllten Arie aus. Schön nimmt sich der Gegensatz an der Stelle aus, wo sie des Friedens gedenkt, den sie einst als Klosterschwester genossen.

Die letzten Scenen des vierten Aktes, zu denen ein kurzer marschartiger Satz hinüberleitet, sind durch Manfreds Vorbereitungen zum Kampf gegen den herannahenden Feind ausgefüllt, so wie durch die Bekenntnisse seines Schuldbewußtseins, und der freudigen Hoffnung, sich mit der verstoßenen Gattin wieder zu vereinigen. Als besonders wirksam hervortretende Partien darin sind Manfred's Arie „O Siegesruf“ und der den Akt beschließende Sarazenenchor zu bezeichnen.
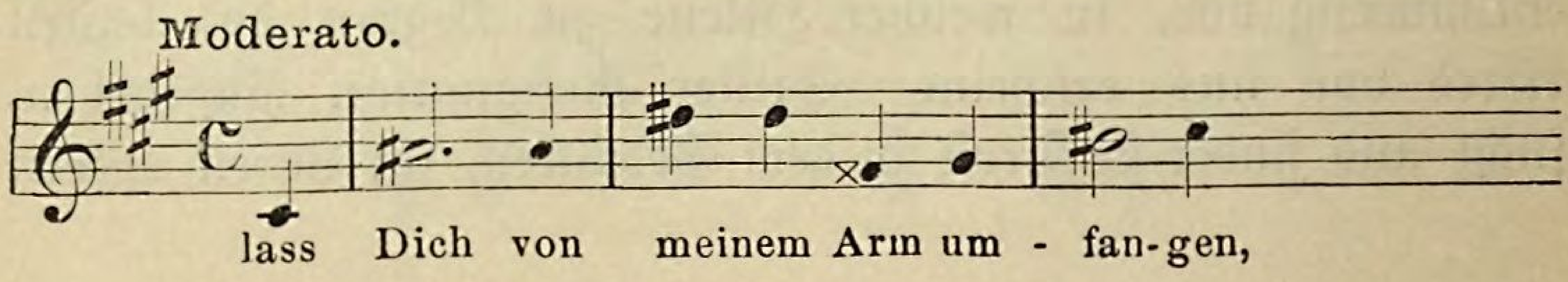
Der fünfte Akt beginnt mit einem Instrumentalvorspiel von unbeschreiblicher Schönheit. Seine tief empfundene, poesievoll verklärte und dabei doch ungekünstelt einfache Tonsprache wirkt wahrhaft erhebend. Es ist gleichsam die wohlthuende Auflösung der herben Dissonanz des von Manfred frevelhaft herbeigeführten Zerwürfnisses mit seiner Gattin, und überdies die Hindeutung auf den von Beiden heiß ersehnten inneren Frieden. Zugleich bereitet das herrliche Musikstück mit seinen mild besänftigenden Klängen auf die Stimmung vor, in welcher Helene zu Beginn des letzten Aktes vor uns erscheint. Stiller Resignation hingegeben, sucht und findet sie Trost in dem Gedanken, ihr Leben opfern

zu wollen, wenn nur Manfred sich ihr wieder zuwende. Diese Vorstellung wird in ihr beim Anhören der Ballade vom König Harold erweckt, welche der in ihrer Begleitung befindliche Page auf ihren Wunsch recitirt, — ein romanzenartiger Gesang von reizvoller, unmittelbar ergreifender Wirkung. Helene, wie tief sie auch gebeugt ist, kann den Glauben an die Macht der Liebe nicht aufgeben, und hofft, daß ihr das schmerzlichst entbehrte Glück noch einmal in diesem Leben lächeln werde. Gehobenen Gefühles spricht sie es in einer edel empfundenen Arie aus. Und als nun Manfred, welcher durch seine plötzliche Dazwischenkunft die von Ghismonde beabsichtigte Vergiftung Helenen's vereitelt hat, der letzteren reuevoll zu Füßen fällt, entspinnt sich ein Zwiegesang zwischen Beiden, in welchem einerseits Helene's Wonnegefühl über die Wiedergewinnung des Gatten, und andererseits dessen Reuegefühl zum Ausdruck kommen. Es war eine äußerst schwierige Aufgabe für den Componisten, diese Contraste in ein Musikstück zu fassen, er hat sie indessen mit sicher gestaltender Hand auf rühmenswerthe Art gelöst.

Manfred und Helene haben sich wieder gefunden, aber das Musikdrama endet tragisch, wie schon die Erzählung der Handlung gezeigt hat. Demgemäß bewahrt die Musik, alle Einzelmomente der Schlußscene angemessen illustrirend, bis zum letzten Akkord einen weihevoll ernsten Charakter. Antheilerweckend und rührend wirkt Helene's seelenvolle Aussprache bei dem Anblick der Leiche Manfreds, der soeben den Heldentod erlitten hat. Es ist ihr Schwanengesang, nach dessen Vollendung sie, durch den von Ghismonde bereiteten Trunk vergiftet, den Geist aufgiebt. Mit künstlerischem Feingefühl läßt Reinecke hier die beiden Hauptmotive

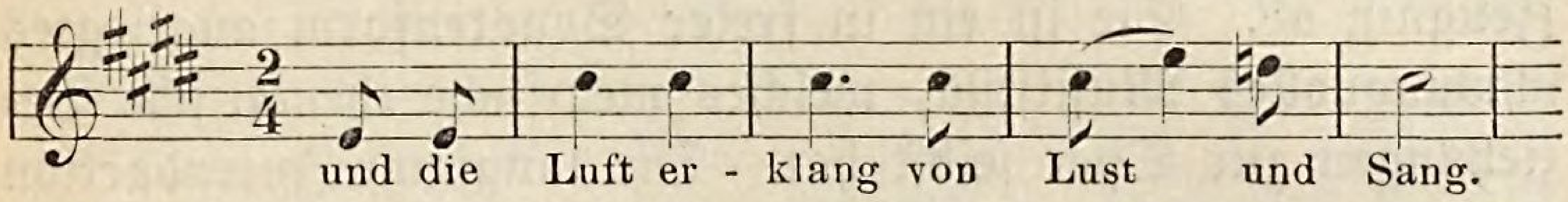


und
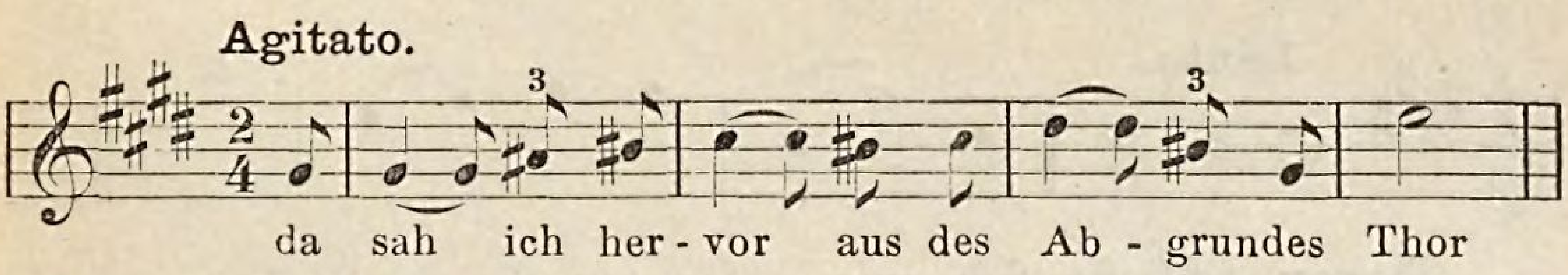


aus dem Versöhnungsduett mit Manfred (Akt V, Scene II) wiederkehren.

Derartige glücklich verwerthete thematische Beziehungen finden sich mehrfach in der Oper. Einige Beispiele mögen zeigen, wie geistvoll Reinecke dabei zu Werke gegangen ist. Ghismonde's erste Arie (Akt I, Scene III) enthält den Passus,



welcher bedeutungsvoll in ihrem Duett mit Manfred (Akt III, Scene 7) wiederkehrt. Das Anfangsmotiv derselben Arie



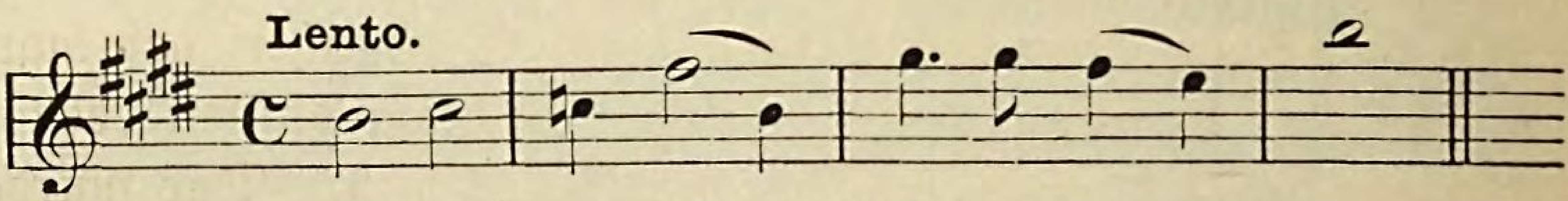
ist als bezeichnende Reminiscenz dem Duett (Akt IV, Scene 3) einverleibt.

Charakteristisch erscheint die Motiv-Verwendung in der Wahnsinnscene Ghismonde's (Akt V, Scene 4). Von Gewissensbissen gefoltert, mischt sich in ihre wirren Phantasien die Erinnerung an Früheres, und so intonirt sie die bereits oben notirten Anfänge ihres Gesanges: „Gieb mir Genügen, lasse mich trinken", aus dem Finale des dritten Aktes, sowie das darauf folgende „Miserere nobis Domine".

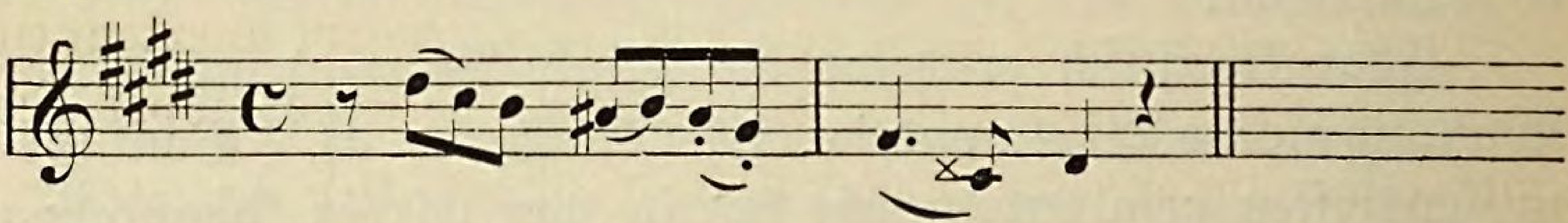
Wie schon angedeutet wurde, haben die ausgeführten Einzel- und Ensemblegesänge keine formellen Abschlüsse, wie solche in der älteren Oper üblich waren. Ihre Verbindung ist durch längere und kürzere Zwischensätze theils recitativischer und theils arioser Art hergestellt, so daß jeder der fünf Akte, dem modernen Opernprincip entsprechend, ein organisch gegliedertes und in sich abgerundetes Ganze ausmacht. Die Uebergänge von einer Nummer oder Scene zur anderen sind mit der größten Sorgsamkeit behandelt. Ein erhöhtes Interesse gewähren sie dadurch, daß der instrumentalen Begleitung mehrentheils ein sinnreich durchgeführtes Motiv zuertheilt ist, welches den betreffenden Partien einen musikalisch künstlerischen Zusammenhang verleiht. Hier zeigt sich, gleich-

wie in den ausgeführteren Vocalsätzen, namentlich aber in den meisterlich aufgebauten Emsembles, Reinecke's allseitig durchgebildetes Gestaltungsvermögen, das den Kunststoff überall mit voller Freiheit beherrscht.
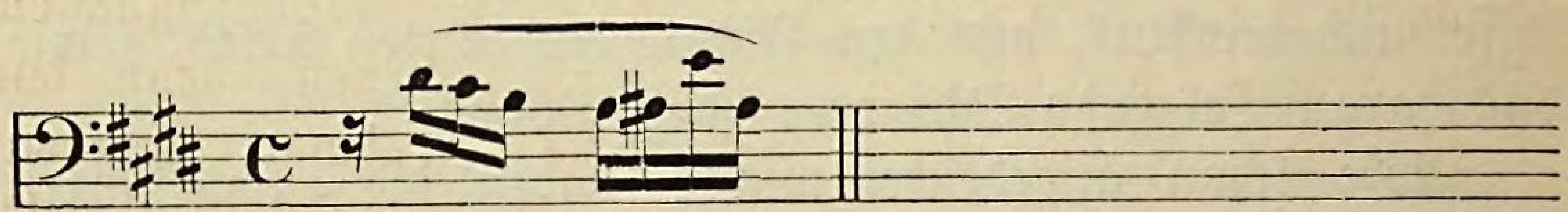
Reinecke hat seine Aufgabe in jeder Hinsicht reiflichst durchdacht. Davon legt im Besonderen auch die Ouvertüre Zeugniß ab. Sie ist ein in freier Sonatenform angelegtes schwungvolles Musikstück, welches mehrfache thematische Beziehungen zur Oper selbst hat. Die langsame Introduction beginnt mit dem zur Einleitung der 4. Scene des zweiten Aktes benutzten Motiv:



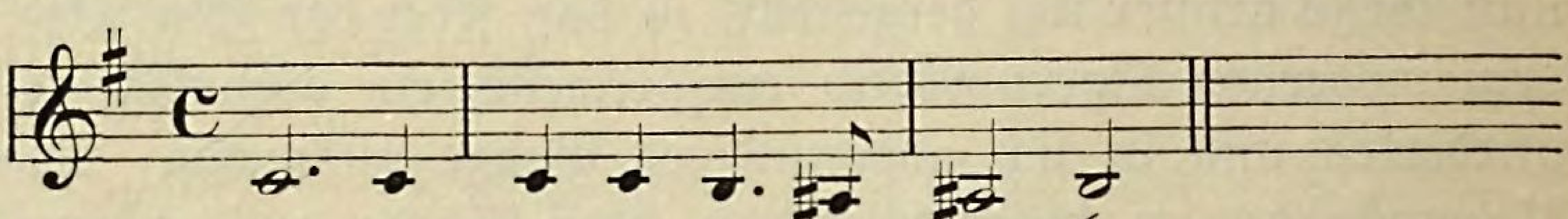
Daran schließt sich mit obligater Harfenbegleitung die reizvolle Melodie



des Duettes zwischen Helene und Manfred im fünften Akt. Aus dieser Melodie entwickelt sich folgendes Motiv:

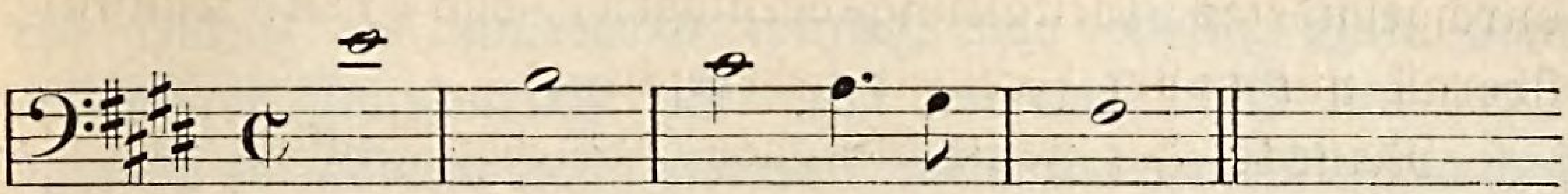


mit welchem in mannichfaltiger Umbildung der erste Abschnitt des weit ausgeführten Allegro's bestritten ist. Hieran reiht sich Manfred's Thema aus dem Terzett des ersten Aktes



Die beiden letzteren Motive spielen contrapunktisch verarbeitet, im Durchführungstheil die Hauptrolle. Gegen Ende des wiederholt bis zu leidenschaftlichem Ausdruck anwachsenden Allegro's wird dann nochmals das zweite und dritte der vorstehend notirten Themen mit voller Kraft repetirt, worauf

die Ouvertüre ihren glänzenden Abschluß unter Einfügung der Tonphrase



findet, welche in der 3. Scene des zweiten Aktes dem Auftreten des Cardinals vorangeht.

Von ebenso vorzüglicher Beschaffenheit wie die Solo- und Ensemblesätze, sind auch die Chöre, von denen ein jeder die sorgsam gestaltende Meisterhand Reinecke's erkennen läßt. Kurzum, von welcher Seite auch die Musik der in Rede stehenden Oper betrachtet werden mag, es ist sicher, daß man in ihr eine Leistung besitzt, welche dem Componisten ebenso sehr zur Ehre gereicht, wie der deutschen Kunst. Das wurde auch nach den ersten Aufführungen in Wiesbaden und Leipzig von der öffentlichen Kritik bereitwilligst ausgesprochen. Zum Beweise dessen seien von den vielen warm anerkennenden Kundgebungen, welche die Aufführungen der Oper hervorriefen, nachstehend nur ein paar mitgetheilt.

In den Nassauischen Blättern hieß es: „Sagen wir zuvörderst, daß der Erfolg der Oper ein vollständiger war. Nicht daß wir dies aus den zahllosen Beifallsbezeigungen, Hervorrufen, Kränzespenden u. s. w. schließen; denn das kann Alles — zum Theil wenigstens — gemacht werden; nein, was uns ein sicheres Zeichen für den Erfolg abgiebt, das ist die warme Zustimmung jener stillen kunstverständigen Menschen, welche tief im Innern empfinden, um was es sich handelt, die es aber gerade bei der größten Ergriffenheit nicht über sich vermögen, die Hände aneinander zu schlagen, oder mit einer Thräne im Auge Bravo zu rufen. Wir begrüßen das Werk mit Freude auf der deutschen Bühne."

Sachlich begründet ist das Urtheil, welches Dr. Oscar Paul nach der Leipziger Aufführung des „Manfred" in der „Tonhalle" aussprach. Es lautet folgendermaßen:

„Verdienst des Künstlers, eigenes, einziges, ist Großes wollen — Wollen mit Manneskraft, daß Werke sich auf Werke drängen. Dieses redliche Wollen, der wahre künst-

lerische Fleiß, lebt in unserm nach den höchsten Zielen strebenden Gewandhauscapellmeister C. Reinecke, welcher nach einer Reihe von Jahren wiederum das Gebiet der Oper mit Glück betreten hat. Bei Betrachtung der mehrfach aufgeführten reizenden Operette „Der vierjährige Posten" ahnte man nicht, daß sich der feinfühlende, gewandte Formbildner auch in tragische Stoffe versenken könnte, um mit seinem gründlichen Wissen aus dem gefundenen Material Gestalten zu schaffen, deren Gediegenheit die äußerlich aufgeputzten Figuren der französischen und italienischen Richtung mit Erfolg zu bekämpfen vermag. Die Grazie eines Rossini, Auber, Gounod u. s. w. kann allerdings durch deutsche Gründlichkeit nicht in den Schatten gestellt werden, weil sie als in der Nationalität wurzelnd, ganz entschieden Berechtigung hat. Aber den niedrigen Materialismus, wie er in so manchen Erzeugnissen des Auslands lebt, müssen tüchtige Werke des jungen Deutschlands verdrängen und von unserer Bühne zurückstoßen.

Zu den besten musikalischen Bühnenschöpfungen der neuesten Zeit, welche dem Verdi'schen Dilettantismus[1]) einen Damm entgegensetzen können, gehört nun Karl Reineckes neue Oper „König Manfred", für welche Fr. Röber das Libretto verfaßte . . . . Der Componist hat mit seiner Kenntniß die Schwächen des Textes zum Theil erfolgreich zu verdecken gesucht. Überall erkennt man das Streben, den Stoff zu idealisiren und durch interessante musikalische Formbildungen in das Reich der wahren Kunstschönheit emporzuheben. Die edle Empfindung des Tonsetzers durchdringt das mit Meisterschaft geformte Material, und mehrfach tritt sogar diese aus den Bildungen in strahlender Schönheit entgegen. Zunächst ist namentlich die Behandlung des Orchesters hervorzuheben, welche sich schon in der Ouvertüre in einer Weise kundgiebt, daß man mit Recht behaupten kann, der Componist habe in dieser Beziehung keine Rivalität zu scheuen. Dabei ist das breit angelegte Tonstück organisch durgeführt und fein gegliedert, der Gedankenfaden

---

[1]) Verdi hatte damals seine „Aida" und den „Othello" noch nicht geschrieben.

wird nirgends durch etwa ungehörige Elemente zerrissen, und der Inhalt des folgenden Werkes ist so wirksam vorbereitet, daß die Zuhörerschaft in die rechte gehobene Stimmung versetzt wird.

Das Accompagnement und selbstständige Auftreten des Orchesters im Verlaufe des Werkes zeugen von weiser Mäßigung und klarer Erkenntniß der disponibeln Mittel, welche der Meister bis in's Detail beherrscht und in der geistvollsten Conception zur vollsten Geltung bringt. Besonders ist das Vorspiel zum fünften Akte eine wahre Perle in der Orchesterlyrik unserer Zeit, und wir wüßten kaum ein anderes Tonstück dieser Gattung demselben an die Seite zu setzen. Es überragt bei Weitem die Meyerbeer'schen Sätze solcher Art und wird sicherlich ebenso wie in der ersten Aufführung noch oft da capo begehrt werden. Die Singstimmen haben im Ganzen die schwierigste Aufgabe; die Einsätze sind theilweise sehr schwer, sie erfordern die ganze Sammlung und Aufmerksamkeit der Sänger. Der melodische Gehalt ist meistens so verwachsen mit der harmonischen Arbeit, daß letztere nur selten als bloße Stütze des ersteren erscheint, und in der Anwendung der einzelnen Stimmen in den Ensemblesätzen erkennt man leicht, daß dem Componisten die kontrapunktische Sicherheit, aber auch die Einsicht in alle Stilgattungen zur Seite stand. Aus diesem Studium entwickelt sich, wie die Geschichte lehrt, leicht ein gewisser Eklekticismus, welcher aber bei dem Schaffen späterer Werke häufig verschwindet und dann der vollsten Selbstständigkeit weicht. Abgesehen von diesem naturgemäßen Entwickelungsgange eines jeden Talentes, finden wir doch schon in dem beregten Werke so viel künstlerische Freiheit in der musikalischen Darlegung der Charaktere, daß wir nicht anstehen, derselben einen hohen Rang zuzuerkennen. Reinecke steht als Meister unbestritten höher als Marschner, hingegen dieser über einen größeren Melodienschatz verfügte. In Marschners früheren Bühnenwerken zeigt sich aber dieser Reichthum durchaus nicht in solcher Größe, sondern erst in seinem Hans Heiling und Templer, und wir sind überzeugt,

daß auch Reinecke ähnliche melodische Kraft erreichen kann, welche dann durch seine Meisterhand in erhöhte Potenz gehoben würde. Von großer Wirkung erschien uns das Finale im ersten Akt, wo die vier Solostimmen der Ghismonde, des Manfred, des Eckart und Cardinals mit den vier Stimmgattungen des Chors ein Ensemble bilden, dessen Macht, unterstützt durch den selbstständigen Orchestersatz, eine überwältigende ist. Köstlich ist auch das Lied des Manfred mit dem vorausgehenden Recitativ „Nirgends find ich sie" im zweiten Akte. Im dritten Akte hat der Componist ein Ballet geschaffen, welches sich nicht im gewöhnlichen Tanzrhythmus, sondern in edlen Formen bewegt und dadurch der scenischen Anordnung den weitesten Spielraum läßt. Im vierten Akt hebt sich die Soloscene der Ghismonde mit dramatischer Kraft heraus, und im fünften Akte machte auf uns das Lied des Pagen und das Duett zwischen Manfred und Helene den nachhaltigsten Eindruck."

Diesen und anderen ähnlichen, hier nicht weiter mitzutheilenden Auslassungen gegenüber erscheint es befremdlich, daß die deutschen Bühnenvorstände dem Werke, welches übrigens inzwischen, und zwar im Jahre 1889, mit bestem Erfolg in Petersburg zur Aufführung gelangte, nicht diejenige Beachtung schenkten, die es ohne Frage beanspruchen darf. Freilich waren demselben die Umstände nichts weniger als günstig. Bald nach den ersten Aufführungen des „Manfred" wurde das Interesse des deutschen Opernpublikums fast gänzlich durch Wagner's „Meistersinger", und weiterhin durch dessen Tetralogie „Der Ring des Nibelungen" in Anspruch genommen. Dazu stellten sich noch andere Hemmnisse der weiteren Verbreitung von Reinecke's Manfred entgegen. Ganz abgesehen davon, daß diese Oper sehr große, und stellenweise wohl allzu große Forderungen an die Ausführenden, besonders aber an die Vertreter der Partien des Manfred und der Ghismonde macht, bildeten das Moment des Nonnenraubes sowie der Figur des Cardinals Octavian ein unüberwindliches Hinderniß für die intendirte Darstellung in Wien und Dresden aus Rücksicht gegen die dortigen

katholischen Höfe. Endlich kam auch die von den Theatervorständen Rotterdams und Hamburgs in Aussicht gestellte Inscenirung der Oper nicht zu Stande. In der ersteren Stadt fallirte die Direktion, nachdem schon die Proben begonnen hatten, und in Hamburg, wo der Manfred bereits definitiv angenommen worden war, unterblieb dessen Einstudirung infolge des plötzlich eingetretenen Direktionswechsels. Hoffentlich wird man sich aber des in vielen Beziehungen so trefflichen Werkes wieder erinnern, zumal an neuen hervorragenden Erscheinungen im Gebiete der großen Oper durchaus kein Überfluß herrscht.

Die nächste der Bühne gewidmete Composition Reinecke's: „Ein Abenteuer Händel's oder die Macht des Liedes" fällt in's Jahr 1873. Dieses einaktige Singspiel, dessen textliche Unterlage von W. te Grove[1]) verfaßt ist, knüpft an eine Anekdote an, nach welcher unser großer Tonmeister Händel bei einem Spaziergange in der Umgegend London's von einem Unwetter überrascht wurde, vor dem er Schutz in der Werkstatt des Grobschmiedes Powell suchte. Dieser Powell habe, in seiner Arbeit fortfahrend, ein Lied gesungen, welches von Händel, da es ihm besonders gut gefallen, aufgeschrieben worden sei. Es ist die in England unter dem Namen „the harmonious blacksmith" (der harmonische Grobschmied) allgemein bekannte Melodie, über welche Händel die fünf Claviervariationen in der fünften seiner Suiten geschrieben hat.

Chrysander bezeichnet die erwähnte Anekdote in seiner Händelbiographie (Bd. III, S. 187) als unglaubwürdig, und meint, daß sie nachträglich erst (etwa um 1790) erfunden worden, während die fragliche Melodie wahrscheinlich schon vor der Geburt des Grobschmiedes Powell entstand. Für das in Rede stehende Singspiel ist dies selbstverständlich durchaus indifferent: Reinecke durfte ohne Zweifel jene Erzählung für sein Werk als Prämisse benutzen, und er hat es in leidlich geschickter Weise gethan. Da aber das „Abenteuer

---

[1]) Vergl. S. 65.

Händels“ gar nicht zur Darstellung kommt, sondern von Powell nur erzählt wird, so wäre wohl die Beibehaltung des ursprünglich für das Stück gewählten Titels „Der harmonische Grobschmied“ zweckmäßig gewesen. Die Handlung des Singspieles entwickelt sich folgendermaßen:

Powell, der Dorfschmied, befindet sich in seiner Werkstatt, und singt ein Lied, während er nach dem Takte der Musik eine glühende Eisenstange mit dem Hammer bearbeitet. Kathleen, ein junges Mädchen, welches sich in Powell's Hause aufhält, wird durch den hübschen Gesang desselben herbeigezogen. Es entspinnt sich eine Unterhaltung zwischen Beiden. Im Verlauf derselben berichtet Powell dem Mädchen das oben erwähnte Erlebniß mit Händel, und giebt zugleich die betreffende Melodie zum Besten, welche Händel von ihm entlehnt habe. Das Gespräch wird darauf fortgesetzt, und Powell bittet Kathleen, die von einem geheimen Kummer gedrückt wird, ihm Vertrauen zu schenken, und ihr Herz auszuschütten. Das Mädchen berichtet nun, daß sie eine Neigung habe, die von ihren Eltern nicht gebilligt werde, woraus sich ein Duett mit Powell entspinnt. Dieser nimmt nach Beendigung des Gesanges wieder das Wort, um noch weiter mit Kathleen über ihre Herzensangelegenheit zu sprechen, doch wird die Unterhaltung durch die Dazwischenkunft der Ortsbauern unterbrochen, welche dem Schmiedemeister verkündigen, daß er von der Gemeinde zum Friedensrichter erwählt worden sei. Powell, darüber erfreut, regalirt die Verkündiger der ihm zu Theil gewordenen Auszeichnung mit Ale, worauf er in einem Liede, in welches die Bauern lebhaft einstimmen, das Lob des genannten Getränkes erschallen läßt. Der Chor tritt ab und Powell läßt sich von Kathleen Näheres über ihre Neigung berichten. Er erfährt dabei, daß ihr Geliebter ein armer Junge Namens Charlie ist, der aus Desperation über den unbeugsamen Widerstand ihrer Eltern Matrosendienste genommen. Sie trägt dann das Lied vor, mit welchem Charlie sich in ihr Herz gesungen. Händel, der unvermuthet herzugekommen ist, fragt Kathleen, woher sie das Lied habe, es sei ihm wohlbekannt. Das

Mädchen erwidert, sie habe es von Charlie gelernt. Händel erräth aus ihrer Verlegenheit, daß dieser Charlie ihr Schatz sei, den die Eltern als solchen nicht anerkennen wollten, und spricht ihr Muth zu: es werde noch Alles ein gutes Ende nehmen. Händel, von Powell wieder erkannt, bittet denselben mit ihm zu gehen, um seinem Pferde das auf den schlechten Wegen verlorene Hufeisen zu ersetzen. Nachdem die Männer abgetreten sind, stimmt Kathleen einen Sologesang an, in welchem sie der Hoffnung auf ihre Vereinigung mit Charlie Ausdruck giebt. Unmittelbar darnach erscheint John Blimber, ein Jüngling des Dorfes, welcher in Kathleen verliebt ist, und sich ihr erklären will. Bei dem Gespräch, welches er deswegen mit Kathleen anknüpft, erfährt er, daß ihr Herz schon einem Anderen angehöre, und als sie erwähnt, es sei ein Marinesoldat, überrascht Blimber sie mit der Nachricht, daß sich ein solcher im Wirthshause befinde, den Kathleen nach der gegebenen Beschreibung für ihren Charlie halten muß.

Es folgt nun eine komische Scene zwischen der Wirthin des Ortes und den Bauern, welche dieselbe wegen ihres schlechten Bieres aufziehen. Powell kommt herzu und beschwichtigt beide Theile, indem er die Bauern zu einem kleinen Versöhnungsfest einladet, für welches die Wirthin ein extrafeines Getränk liefern soll. Das Fest aber gilt Kathleen und ihrem Liebsten in erster Reihe, denn Powell hat Kenntniß von der Ankunft Charlie's erhalten, und ist durch Händel davon unterrichtet, daß Kathleen's Herzensangelegenheit einen glücklichen Ausgang nehmen wird.

Kathleen befindet sich wieder allein auf der Bühne. Sie trifft die Vorbereitungen zu der Festlichkeit, wie ihr Powell geheißen. Plötzlich erklingen hinter der Scene die gesungenen Worte: „Ich denke Dein, denk Du auch mein". Es ist der Schluß des Liedes, welches Kathleen bei dem ersten Auftreten Händel's gesungen, — jenes Lied, das ihr Charlie gelehrt hat. Im nächsten Augenblick schließt dieser auch schon die Geliebte in seine Arme. Beide geben ihrer Freude über das unverhoffte Wiedersehen in einem Duett Ausdruck,

und Charlie macht seinen Gefühlen dann noch in einer Cavatine Luft. Händel erscheint in Begleitung Powell's, begrüßt Charlie als guten Bekannten, und giebt der erstaunten Kathleen Aufklärung über den Zusammenhang der Dinge. Er sei, so erzählt er, vor einigen Monaten in Venedig gewesen, und nach einer der Aufführungen seiner Oper Rinaldo zu später Abendstunde in die Lagunen hinausgefahren. Da habe er von ferne eine liebliche Melodie erklingen hören. Unwiderstehlich angezogen von dem Gesange, sei er, demselben folgend, in die Nähe eines englischen Kriegsschiffes gekommen, bei welchem ein junger Marinesoldat (Charlie) in einem Boote die Wacht gehalten. Als dieser ihn dann auf seine Einladung in Venedig besucht habe, sei er krank gewesen und von Charlie, so oft es ihm sein Dienst erlaubte, in rührender Weise gepflegt worden. Dabei habe Charlie ihm sein Herz ausgeschüttet, dem er gern versprochen, Kathleen's Eltern umzustimmen. So eben sei von ihm deswegen ein Bote nach London abgesandt worden.

Nunmehr versammeln sich die zu dem von Powell veranstalteten Feste eingeladenen Bauern, und bald kehrt auch der Bote von Kathleen's Eltern mit einer Zuschrift an Händel zurück, in welcher sie ihm melden, daß seine herrliche Musik ihren Widerstand gebrochen habe, und sie ihre Einwilligung zu dem zwischen ihrer Tochter und Charlie geschlossenen Herzensbunde geben. Hierbei ist von Reinecke supponirt worden, daß Kathleen's Eltern in einer der, vom Kohlenhändler John Britton[1]) veranstalteten Musikaufführungen Händel's herrlichen Vocalsatz „Lascia chi pianga“ aus der Oper „Rinaldo“ gehört, und dadurch gerührt worden seien. Dieser Voraussetzung entsprechend, hat Reinecke das erwähnte Musikstück dem Ensemblesatz seines Singspieles „O Tonkunst, sei gepriesen“ mit schöner Wirkung zu Grunde gelegt.

---

[1]) Der Kohlenhändler John Britton, welcher mit seiner Waare in den Straßen London's umherzog, war ein großer Musikfreund, und veranstaltete in einem über seiner Kohlenniederlage belegenen unansehnlichen Raume von 1678 ab 36 Jahre hindurch an jedem Donnerstage Concerte, in denen sich neben fremden und einheimischen Künstlern gelegentlich auch Händel hören ließ.

Eine Beziehung anderer Art besteht zwischen Kathleen's volksthümlich gefaßtem Liede „So treu und herzlich sprach er", und dem Melodrama (Nr. 11), in dessen zweiter Hälfte das erstere als glücklich gewählte Reminiscenz wiederkehrt. Aber auch sonst zeugt die Musik dieses Werkes von jener feinsinnig sorgsamen Bildweise, welche Reinecke's Kunstschaffen auszeichnet. Es sei nur noch auf die heiter belebte Ouvertüre hingewiesen, in welche die Händel'sche Melodie „Der harmonische Grobschmied" eingebaut ist. Die Introduction bringt den ersten Theil derselben, wogegen der zweite Theil dieser Weise in Verbindung mit dem Seitenmotiv des weit ausgesponnenen Allegros den Abschluß der Ouvertüre macht. Überdies ist die fragliche Melodie Händel's für das Ende der Oper verwerthet, wo sie, gleichsam als Kerngedanke des Stückes, vom vollen Chor vorgetragen wird. — Die in dem Singspiel vorkommenden Solo- und Ensemblegesänge sind von anmuthsvollem melodischen Reiz, und die passend angebrachten frischen Chorsätze tragen wesentlich zur dramatischen Belebung der Situationen bei.

Das Werk mit seiner schmucken Musik hat seit seinem Erscheinen eine ansehnliche Reihe von Bühnen-Aufführungen in Schwerin, Wiesbaden, Coburg, Bremen, Hamburg, Dresden, Sondershausen, Gera, Gotha, Carlsruhe, Cassel, Leipzig, Riga, Frankfurt a. M., Weimar, Darmstadt und Rotterdam erlebt. Außerdem wurde es von Liebhabervereinen in New-York, Mühlhausen, Brandenburg, Trier, Zürich und Görlitz mit bestem Erfolg zur Darstellung gebracht.

Es ist schon zu Beginn dieses Abschnittes angedeutet worden, welche Schwierigkeiten dem Operncomponisten aus der Beschaffung eines geeigneten Libretto's erwachsen. Dieser Umstand mag Reinecke dazu veranlaßt haben, sich einmal selbst einen Operntext zu verfassen. So entstand das Buch zu seiner in den Jahren 1884—85 geschriebenen dreiaktigen

komischen Oper: „Auf hohen Befehl“ (op. 184), welches nicht ohne Geschick in freier Benutzung der Riehlschen Novelle „Ovid bei Hofe“ gedichtet wurde. Die einzelnen Figuren heben sich mit vortheilhafter Zeichnung von einander ab, und die in einer kleinen deutschen Residenz zu Anfang des vorigen Jahrhunderts vor sich gehende Handlung enthält in ihrem Verlauf nicht allein manche komische Situationen, sondern steigert sich auch bis zum Schlusse. Der gemüthliche Humor aber, welcher überall durchleuchtet, verleiht dem Werke ein erhöhtes Interesse. Die Hauptpersonen der Handlung sind: Der Fürst und die Fürstin, der Hofpoet und Kapellmeister Ignaz Lämmel, dessen Sohn Franz, sowie der im gebrochenen Dialekt sprechende italienische Singmeister Dal Segno und dessen Tochter Cornelia.

Eingeleitet wird die Oper durch einen Allegrosatz nach Art einer Lustspiel-Ouvertüre. Sie hat keinen formellen Abschluß, sondern geht in die erste Scene über, welche mit einer von Cornelia hinter dem Vorhang ausgeführten brillanten Gesangscoloratur beginnt. Das Mädchen giebt sich darin als kehlfertige Sängerin zu erkennen. Bei Lüftung des Vorhanges sieht man Dal Segno am Spinett sitzen und der neben ihm stehenden Cornelia Gesangsstunde ertheilen; die von ihr tadellos gesungene Cadenz entlockt dem Vater ein „brava bravissima“. Auf seinen Wunsch singt Cornelia ihm ein Lied vor.[1]) Die Schlußtakte desselben werden zur nicht geringen Überraschung Dal Segno's von einer Tenorstimme außerhalb der Scene imitirt. Der Sänger ist Franz, des Hofkapellmeisters Sohn, und Jugendgespiel Cornelia's. Er brachte lange Jahre in der Fremde zu, hielt aber an seiner frühzeitig erwachten Neigung für des Singmeisters Tochter fest, die auch ihm eine treue Erinnerung bewahrte. Da er aber inzwischen zum Manne herangereift ist, erkennt sie ihn nicht wieder. Um sich nun Cornelia ohne Aufsehen nähern zu

---

[1]) Es ist das reizende, 1879 bei Ries und Erler in Berlin erschienene Reinecke'sche Lied: „Es geht ein Schelm durch alle Lande“.

können, richtet er an deren Vater, der sich gleichfalls seiner nicht mehr entsinnt, die Bitte, ihm Gesangsunterricht zu ertheilen, vorgebend, daß er aus Böhmen sei, und Howara heiße. Dal Segno nimmt dies als baare Münze, und erklärt sich bereit, den von Franz ihm ausgesprochenen Wunsch zu erfüllen. Unterdessen wird Dal Segno von dem Hoflakei Louis zum Fürsten beschieden. Sofort macht er sich auf den Weg nach dem Schlosse und bittet Franz um seine Begleitung. Dieser geht auch mit, kehrt jedoch schleunigst zu Cornelia zurück, giebt sich ihr zu erkennen, und Beide tauschen darauf ihre Liebesgefühle aus. Cornelia fürchtet indessen den Widerstand ihres Vaters, der mit Franzens Vater auf feindlichem Fuße steht. Doch ist Franz der Hoffnung, treue Liebe werde alle Hindernisse glücklich überwinden.

Die Scene wechselt. — Der fürstliche Hoflakei Louis tritt mit dem Hofnarren auf, welcher mit Bezug auf eine von der Fürstin geplante Komödie die Geschichte von Pyramos und Thisbe in travestirendem Tone vorträgt. Gleich darauf kommt Dal Segno herzu, und nun ergreift der Hoflakei die Gelegenheit, bei dem Singmeister in verblümter Weise um dessen Tochter anzuhalten, in die er sich vergafft hat, wobei sich drollige Mißverständnisse ergeben, welche unaufgeklärt bleiben, weil Dal Segno sich eiligst entfernt.

Der Hofmarschall erscheint mit einer Schaar von Dienern, die nach seinen, vom Narren parodirten Anweisungen den Saal zur Abhaltung einer Balletprobe für das von der Fürstin angeordnete Festspiel herrichten. Zu einem solchen hat die in Begleitung ihres Gemahls nunmehr auftretende Fürstin die Sage des Pyramos und der Thisbe aus Ovid's Metamorphosen ausersehen. Sie begehrt aber, daß diese Liebesaffaire nicht tragisch, sondern lustig, und zwar mit einer Hochzeit enden solle. Der Fürst will Anfangs nicht darauf eingehen, weil er in der verlangten Aenderung eine Verunglimpfung des Dichters erblickt. Doch weiß seine Gattin ihn umzustimmen, so daß er schließlich auf ihre Intention eingeht. Sein Bedenken, ob der Hof-Poet und Capellmeister Lämmel auch im Stande sein werde, die er-

forderliche Umarbeitung auszuführen, beseitigt die Fürstin durch den Einwand, daß Lämmel's Sohn, der in den Künsten wohlerfahren sei, seinem Vater helfend zur Seite stehen werde.

Den Schluß des ersten Aktes bildet eine Scene, in welcher Lämmel sein in antiquirter Manier gehaltenes Machwerk, betreffend die Historie „Pyramos und Thisbe", vorträgt, dann aber den förmlichen Auftrag erhält, einen heiteren Schluß zu der tragisch endenden Fabel zu machen. Als er darüber in Bestürzung geräth, wird er von der zur Balletprobe versammelten Tänzerschaar verlacht, während der Hofnarr, ihn hänselnd, darüber belehrt, wie er seine Aufgabe zu lösen habe.

Der zweite im Freien spielende Akt, welchem eine längere Instrumentaleinleitung vorangeht, beginnt unter den Klängen eines von Trommlern und Pfeifern ausgeführten Soldatenmarsches mit Ablösung der Schloßwache. Unmittelbar danach tritt der Hoflakei auf, welcher für Cornelia zu deren Wiegenfeste eine große Brezel als Symbol seiner Zuneigung hat backen lassen. Nebst zärtlichen Versen legt er das Gebäck auf dem Balkon von Dal Segno's Hause nieder und entfernt sich dann. Cornelia kommt und besingt in einem hübschen Liede ihren achtzehnten Geburtstag, wobei sie von Franz überrascht wird, der ihr zu ihrem Festtage einen Blumenstrauß überreicht. Cornelia bezeigt ihre Freude darüber, doch das heimliche Verhältniß zu Franz macht ihr Sorge. Dieser weiß sie aber auch diesmal zu beruhigen.

Nachdem die Liebenden abgetreten sind, kommt der alte Lämmel, um mit Dal Segno Frieden zu schließen und ihn zu bitten, daß er seinen Sohn als Gesangsschüler annehmen möge. Dal Segno will davon nichts wissen und erwidert, er habe bereits einen jungen Böhmen, Namens Howara zum Eleven, dem er sich gänzlich widmen müsse, und überdies könne es mit Lämmels Sohne nichts werden, da die Deutschen nicht vermöchten, perfekt singen zu lernen. Darüber kommt es zu einem Streit zwischen Beiden, der so heftig wird, daß Lämmel seinen Gegner zum Duell heraus-

fordert. Der Fürst verhindert dasselbe, indem er die Hitzköpfe durch sein Erscheinen zur Besinnung bringt. Da er den Grund des Zwistes wissen will, erzählt Lämmel, welcher gleich Dal Segno wähnt, daß sein Sohn Franz und der fingirte Howara zwei verschiedene Personen seien, den Hergang. Natürlich muß auch der Fürst vermeinen, es handle sich um zweierlei junge Leute, und um den Streit zu entscheiden, wer von Beiden das Bessere leiste, bestimmt er, daß zwischen ihnen ein Gesang-Wettstreit stattfinden solle. Der alte Lämmel und Dal Segno besprechen sich nun über das dafür zu wählende Musikstück und treten dann ab, worauf Franz und Cornelia, welche unbemerkt den ganzen Vorgang belauscht haben, aus ihrem Versteck hervorkommen, und verabreden, daß Cornelia bei dem Sängerkampf in Männerkleidung als Franz erscheinen solle, wogegen Franz selbst die Rolle des fingirten Howara spielen werde. Zum Schluß des Aktes wird wieder die Schloßwache abgelöst. Dabei erklingt der Soldatenmarsch von vorhin, während dessen Cornelia das Volkslied „Kein Feuer, keine Kohle" intonirt.

Der dritte Akt führt uns zunächst in das Gemach der Fürstin, die sich zu der von ihr anberaumten Festvorstellung schmückt. Inzwischen wird der alte Lämmel angemeldet, welcher der Fürstin als Geheimniß die von seinem Sohne mit Cornelia verabredete Schelmerei anvertraut, und sie über den Zweck derselben orientirt. Die Fürstin verspricht den lustigen Plan nicht stören zu wollen und ihrem Gatten vertraulich Kenntniß davon zu geben.

Die Scene verwandelt sich in den Schloßgarten, wo der Sängerkampf ausgefochten werden soll. Die fürstliche Dienerschaft illuminirt den Park und bereitet Alles für das zu erwartende Schauspiel vor. Unter den Klängen eines Marsches versammeln sich die eingeladenen, vom Hofmarschall empfangenen Gäste, worauf das Fürstenpaar erscheint. Dem Gesangwettstreit geht ein Ballet vorher. Sodann lassen Cornelia und Franz sich in einem Duett hören. Vater Lämmel soll nun entscheiden, wer von ihnen seine Sache

am besten gemacht hat. Er entgegnet aber, daß ein Jeder von ihnen zuvor erst ein Solo vortragen müsse, was auch geschieht. Beide zeichnen sich so in ihren Leistungen aus, daß ihnen der Preis gemeinschaftlich zufällt, Franz (der vermeintliche Howara) wird von der Fürstin mit dem Lorbeer, und die als Mann verkleidete Cornelia mit einem Rosenkranz geschmückt. Zugleich werden sie von den Umstehenden erkannt. Dal Segno ist durch die ihm bereitete Überraschung nicht erbaut, schickt sich aber in das Unvermeidliche, söhnt sich mit dem Hofpoeten Lämmel aus, und giebt seine Zustimmung zur Vereinigung des Liebespaares.

Vom dramaturgischen Standpunkte aus betrachtet, erscheint es als ein Cardinalfehler in der Anlage des Textbuches, daß den Vorbereitungen für das intendirte Festspiel „Pyramos und Thisbe", welches schließlich unterbleibt, eine zu große Wichtigkeit gegeben ist. Mit dergleichen nimmt man es jedoch in der komischen Oper nicht so genau, zumal wenn es, wie hier, durch die Musik ausgeglichen wird. Diese erweist sich von vorzüglicher Qualität: sie läßt durchweg die Schaffensfreudigkeit erkennen, von welcher Reinecke bei Ausarbeitung der Partitur erfüllt gewesen ist. Er hat sein Werk mit einer Fülle geistreicher Züge ausgestattet, und darüber doch nicht versäumt, in jedem Betracht den Forderungen einer schönen, kunstgemäßen Gestaltung gerecht zu werden. Überall ist das Walten seiner Meisterhand zu erkennen, die sowohl in den einfach lyrischen, wie in den complicirten Scenen der Ensemblesätze mit unbeschränktem Vermögen das Stoffliche beherrscht. Fern von jeder Effekthascherei, will Reinecke nicht blendend auf das Tagespublikum wirken. Er nimmt die Kunst ernst, auch wenn er, wie hier, die heitere Seite derselben hervorkehrt, und die Gediegenheit seiner Gaben macht ihn dem gebildeten Kunstfreunde werth, der sich durch einen flüchtigen, oberflächlichen Genuß nicht befriedigt fühlen kann.

Einen besonderen Schmuck hat Reinecke seiner Oper durch das in dieselbe aufgenommene treuherzige Volkslied „Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß", verliehen.

Es ist an mehreren geeigneten Stellen mit durchschlagender Wirkung eingeflochten worden, wodurch das echt deutsche Gepräge des Werkes noch schärfer hervortritt. Zuerst singt Franz es seiner Geliebten in der dritten Scene des zweiten Aktes vor, damit sie „lerne, wie süß es ist, heimlicher Liebe Pein zu tragen.“ Cornelia hat sich's gut gemerkt, denn am Schlusse des Aktes singt sie es sich selbst, wie zum Trost während des Soldatenmarsches, mit welchem die Schloßwache aufzieht, eine kunstvoll gefügte, und musikalisch effektvolle Zusammenstellung. Im letzten Akt ist dieses Lied gleichfalls mit schöner Wirkung angebracht. Cornelia trägt es unter fein variirter Instrumentalbegleitung bei dem Wettgesange vor, worauf es unmittelbar vor dem Schluß der Oper nochmals im Baß als Fundament des prächtig aufgebauten Ensemble's erklingt. Auch sonst fehlt es dem Werke nicht an reizvollen Partien, von denen nur das schon erwähnte anmuthsvolle Lied: „Es geht ein Schelm durch alle Land'“, und die naiv sich aussprechende Ariette „Herr Vater, das war gar nicht recht“, hervorgehoben sei. Ebenso sind die beiden Liebesduette zwischen Cornelia und Franz durch ihren warmen, schwunghaften Ton ungemein anziehend. Das humoristische Element ist durch die Gesänge des Hofnarren und des alten Lämmel vertreten. Ersterer excellirt in der parodistischen Ballade von Pyramos und Thisbe, und letzterer mit seiner in der zopfigen Kapellmeistermanier des vorigen Jahrhunderts gehaltenen Arie (Akt I, Scene X). Dem komischen Genre gehören das Duett zwischen Dal Segno und dem Hoflakei (Akt I, Scene VII), der Einzelgesang des letzteren zu Beginn des zweiten Aktes, sowie das Duett zwischen Lämmel und dem Narren (Akt III, Scene III) an. Den Gegensatz davon bilden die arienartigen Gesänge der Fürstin zu Anfang des dritten Aktes, welche ebenso wie das heitere Duett Franzens und Cornelia's (Akt II, Scene VII) graziöser Art sind. Zu den schönsten Ensemblesätzen endlich gehört, abgesehen von dem schon erwähnten Schlußfinale, das musikalisch außerordentlich ansprechende Quartett (Akt II, Scene IV).

Einen wesentlichen Faktor in Betreff der Gesammtwirkung des Werkes bildet das mit den Vocalpartien organisch verbundene Orchester. Vielfach illustrirt es in feinsinniger und geschmackvoller Weise die Einzelmomente des Textes, ohne doch die Linie zu überschreiten, welche seine Aufgabe in der Oper naturgemäß begrenzt. Die im dritten Akt vorkommende höchst anmuthige Balletmusik, deren Charakter dem Zeitpunkt der Handlung entspricht, besteht aus drei Stücken, von denen das letzte, die melodisch und rhythmisch pikante Gavotte, alsbald ein Lieblingsstück der clavierspielenden Welt geworden ist.

Die Bühnenschöpfung „Auf hohen Befehl" fand fast überall, wo sie bis jetzt in Scene ging, eine außerordentlich günstige Aufnahme. Schnell gelangte das Werk nach einander in Hamburg, Altona, Lübeck (hier erlebte es in einer Saison zehn Aufführungen), Schwerin, Sondershausen, Nürnberg, Bamberg, Aachen, Kiel, Halle, Regensburg, Dresden, Leipzig, Altenburg, Freiburg i. Br., Dessau und Cassel zu erfolgreicher Darstellung, ohne sich jedoch als Repertoire-Oper erhalten zu haben. Die Kritik äußerte sich über die Oper höchst anerkennend.[1])

Die lohnenden Erfolge, deren sich dieses Werk zu erfreuen hatte, mußten für Reinecke bestimmend sein, die von ihm mit entschiedenem Glück in Angriff genommene komische Oper, welche seinem Naturell ohnehin mehr entspricht, als die große, tragische, weiter zu cultiviren. Er trat deshalb mit dem Leipziger Dichter Edwin Bormann in Verbindung, der ihm den Text zum „Gouverneur von Tours" lieferte. Für das Libretto hat der Verfasser in freier Benutzung ältere französische Motive verwerthet, deren sich schon Millenet (er schrieb unter dem Namen Tenelli) für sein Lustspiel „Die Mönche" bediente. Die Handlung spielt in Tours zur Zeit Ludwig XIII., und beginnt mit einem heiter animirten Trinkliede, angestimmt von den Bürgern der Stadt, welche sich in der Wirthsstube des Gasthofes zur „Goldenen Henne" zu gemüthlichem Beisammensein eingefunden haben. Kurz vor dem Schluß des Gesanges tritt in Begleitung des Wirthes

[1]) S. d. Anhang.

Pichard der allseitig lebhaft begrüßte Medicus des Ortes, Dr. Marteau auf. Derselbe ist die komische Hauptfigur des Stückes. Als solche giebt er sich sogleich in einer Arie zu erkennen. Zweck seines Erscheinens ist, sich nach seinem Neffen, Carl v. Belcour, Rittmeister beim königl. Regiment der Carabiniers, zu erkundigen, der im Gasthof Quartier genommen. Kaum hat der Wirth berichtet, daß der gesuchte Neffe sogleich von einem Ubungsritt heimkehren werde, so tritt Carl auch schon in Gesellschaft seines Kameraden Alfred v. Brissac, welcher gleichfalls Rittmeister bei dem gleichen Truppentheil ist, in die Wirthsstube. Nach gegenseitiger Begrüßung entspinnt sich alsbald eine überaus belustigende Scene zwischen Marteau und den beiden Offizieren. Alfred schwindelt nämlich dem Doktor vor, daß Carl an Herzbeklemmungen leide, und sogleich schickt Onkel Marteau sich an, den Puls des Neffen zu befühlen, wobei er schelmisch eine Reihe von Mädchennamen hersagt. Als Marteau schließlich den Namen Marie ausspricht, macht Carl sich in feurigen Exclamationen Luft, wobei er sein Liebesgeheimniß verräth. Der Onkel fragt, wer denn die Herzensdame sei, und erfährt, daß es sich um die Tochter des Gouverneurs handelt, welche Carl's Neigung erwidert. Auf die Hand dieses Mädchens aber, so meint Marteau, möge Carl sich nur keine Hoffnung machen, denn der Cardinal Richelieu, ihr Onkel, werde nie zugeben, daß sie nach freier Wahl über ihr Herz verfüge.

Plötzlich wird der Gouverneur, die zweite komische Figur des Stückes, durch den Wirth angemeldet, worauf sich Carl und Alfred schleunigst entfernen. Der erstere dieser Beiden hat nämlich ein Billet doux an Marie gerichtet, welches in die Hände des Gouverneurs gerathen ist, worüber er den Absender zur Rede stellen will. Da er aber den Doktor allein vorfindet, wendet er sich zunächst an diesen mit der Bitte, zu seiner im Pensionat der Carmeliterinnen befindlichen Tochter zu gehen, um ihr zu eröffnen, daß ihr Onkel, der Cardinal Richelieu, wünsche, sie möge den Schleier nehmen. Unterdessen ist ein Courier des Cardinals aus

Blois eingetroffen, welcher ein Schreiben desselben an den Gouverneur überbringt. Darin wird letzterem die amtliche Mittheilung gemacht, daß die Staatskasse um den Betrag von 50000 Louisdor bestohlen sei. Man habe von den Thätern keine Spur, vermuthe aber, daß sie sich nach Tours gewandt. Ermittele der Gouverneur die Verbrecher, so stehe ihm die Ernennung zum Gouverneur von Paris in Aussicht. Sofort ertheilt der Empfänger des Briefes den Befehl zur strengen Bewachung der Stadtthore. In einer kurzen Arie mit obligatem Fagott preist dann der Gouverneur seine schlaue Findigkeit, damit prahlend, daß er die Räuber sofort beim Kragen haben werde, wenn sie sich nur auf zehn Meilen in die Nähe wagen. Wie er den letzten Ton gesungen hat, erscheinen die zu suchenden Diebe in Kapuzinertracht mit dem Kasten, in welchem sich die gestohlene Geldsumme befindet. Der Gouverneur hegt indessen trotz seiner vermeintlichen Schlauheit gegen dieselben keinen Argwohn, da sie vorgeben, päpstliche Missionäre zu sein, und Ablaßgegenstände bei sich zu führen, worauf der Wirth ihnen ein an die Scene anstoßendes Zimmer zuweist und sie mit dem von ihnen begehrten Imbiß versieht.

Nun läßt der Gouverneur den Rittmeister Carl v. Belcour wegen des von demselben an seine Tochter gerichteten Liebesbriefes zu sich entbieten. Carl kommt in Begleitung seines Kameraden Alfred, und bekennt, als ihm das Corpus delicti vorgehalten wird, bereitwillig seine Autorschaft, infolgedessen der Gouverneur mit komischer Emphase den Schwur thut, Marie werde, so wahr er Gouverneur von Tours sei, niemals Carls Gattin werden, weil sie für das klösterliche Leben bestimmt sei. Kaum hat er sich nach dieser Eröffnung entfernt, so treten die beiden Diebe wieder in ihrer Mönchstracht auf. Sie haben sich durch die Mahlzeit gestärkt, und wollen nun mit ihrem Raube das Weite suchen. Der Doktor aber, ihre spitzbübischen Gesichter näher betrachtend, schöpft Verdacht, und geht ihnen mit Worten zu Leibe, wodurch sie alsbald in die Enge getrieben werden. Da man überdies bei ihnen Waffen und in der Kiste das geraubte Geld findet,

so bleibt ihnen kein anderer Ausweg, als ihr Verbrechen einzugestehen. Sie werden nun in das von ihnen soeben benutzte Zimmer eingesperrt, dessen Thüre sechs herbeigerufene Soldaten bewachen müssen. Carl und Alfred aber richten die schriftliche Mittheilung an den Cardinal Richelieu, daß die Spitzbuben glücklich von ihnen abgefaßt seien, und zwar nach einem Plan des Gouverneurs, den sie durch diese fingirte Angabe günstig zu stimmen hoffen. Dann legen sie nach getroffener Verabredung die den Räubern abgenommenen Mönchskutten an, vermöge deren sie sich Eingang in das Carmeliterinnenpensionat zu verschaffen gedenken, und gehen ab, während die Bürger sich wiederum zu fröhlichem Beisammensein in der Gaststube einfinden. Mit ihrem Chorgesang endet der erste Aufzug.

Der zweite Akt spielt im Schulzimmer des Pensionats. Die weiblichen Zöglinge, darunter Marie und ihre Cousine Louise, sind emsig beim Auswendiglernen geschichtlicher Daten, möchten aber gerne hinaus ins Freie, denn es ist Frühling, und die Amsel singt mit der Nachtigall um die Wette. Endlich schlägt es zwölf und damit die ersehnte Stunde der Erlösung. Alle Mädchen machen sich schnell davon, nur Marie bleibt zurück. Louise, im Begriff das Zimmer zu verlassen, bemerkt es und fordert die Freundin auf, sich am Spiel der Genossinnen zu betheiligen. Umsonst, Marie ist in Gedanken bei Carl, und zugleich in Besorgniß wegen des zu gewärtigenden Widerstandes ihres Oheims, des Cardinals. Sie gesteht es der Cousine, welche meint, durch List werde es gelingen, alle Hindernisse zu besiegen. Mittlerweile führt die Oberin des Carmeliterconventes die beiden als Mönche verkleideten Rittmeister herein, und fragt verwundert die Mädchen, warum sie nicht draußen bei den Anderen seien. Louise schützt Kopfweh vor, und Marie, die sofort ihren Geliebten erkennt, will natürlich nicht von der Stelle weichen. Dr. Marteau, welcher herzukommt, wird von der Oberin ersucht, Louisen ein Mittel gegen die angeblichen Kopfschmerzen zu verordnen. Als er die vermummten Männer erblickt und genau fixirt, wird ihm die Situation klar. Louise simulirt eine Ohnmacht. Während

die Oberin und der Arzt mit ihr beschäftigt sind, können Carl und Marie sich unbemerkt verständigen. Louise wird von ihrer Cousine auf der Oberin Geheiß zu Bette gebracht. Kaum sind die Mädchen fort, so fällt auch Alfred in eine improvisirte Ohnmacht. Nachdem er die Verstellung aufgegeben, wird Marteau von ihm und Carl insgeheim um Verschwiegenheit gebeten. Die äußerst amüsante Scene endet damit, daß Alle sich entfernen, wobei der Doktor, auf den Schwank der jungen Leute eingehend, gegen die Oberin äußert, er wolle einen kräftigen Heiltrank für die Leidenden herbeiholen.

Jetzt tritt Marie auf, ihren Gefühlen Ausdruck gebend, und bald kehrt auch Carl zurück. Das Pärchen kann sich nun ungestört aussprechen, muß sich aber doch wieder trennen, da Jemand im Begriff ist, ins Zimmer zu kommen. Es ist der mit einer Arzneiflasche ausgerüstete Medicus, welcher sich in das Seitenzimmer zu Alfred begiebt. — Der Gouverneur kommt in Gesellschaft der Oberin, und erzählt ihr, welche Sorge ihm die Ermittelung der beiden als Capuziner verkleideten Diebe macht. Die Oberin, die keine Ahnung von der Mummerei Carl's und Alfred's hat, beruhigt den Gouverneur durch die Mittheilung, daß die gesuchten Spitzbuben im Kloster seien. Marteau, der sich wieder unbemerkt auf der Scene eingefunden hat, räth dazu, das Hausgesinde sowie die Ordonnanzen des Gouverneurs zu rufen; es werde dann ein Leichtes sein, die kecken Bursche abzufangen. Er selbst werde unterdessen darüber wachen, daß sie nicht entschlüpfen. Sobald die Oberin sich mit dem Gouverneur entfernt hat, um Leute herbeizuholen, stürzen Carl, Alfred, Marie und Louise, welche beiderseitig die vorhergehende Scene belauscht haben, in Verzweiflung über die ihnen bevorstehende Blame aus dem Seitenzimmer hervor, und beschwören den Doktor, Rath zu schaffen. Dieser läßt sich endlich nach wiederholten Bitten erweichen, und nachdem die in Noth Gerathenen ihm gelobt haben, seinen Anordnungen Folge leisten zu wollen, bestimmt er, daß Carl und Alfred sich eiligst davon machen sollen, wogegen die beiden Mädchen als

Capuziner verkleidet in dem Nebenzimmer das Weitere abzuwarten haben. Die Oberin kehrt mit dem Gouverneur zurück, in ihrem Gefolge das gesammte Hauspersonal nebst den Ordonnanzen. Carl und Alfred finden sich als zufällig vom Marsche in voller Uniform kommend dazu, ihre Hilfe anbietend. Wie die Thür des Zimmers, in welchem die vermummten Mädchen sich aufhalten, geöffnet wird, stürzen Marie und Louise in der Capuzinertracht aus demselben hervor, und dem Gouverneur zu Füßen. Beide werden darauf von Carl und Alfred gefesselt in die schnell herbeigeholten Klosterportechaisen gesteckt, und zum Wachtlokale transportirt. Der Gouverneur aber fühlt sich beglückt durch den vermeintlichen Fang der Diebe, sowie durch die Aussicht auf seine nunmehr wahrscheinlich gewordene Standeserhöhung.

Im dritten Akt erfolgt die Lösung dieser heiteren „Komödie der Irrungen“. Die Scene zeigt eine Vorhalle des Gouvernements-Palastes, in welcher die Dienerschaft des Gouverneurs versammelt ist, und sich die Zeit mit einem Chorgesang vertreibt. Demnächst erscheinen Dr. Marteau, Carl und Alfred auf der Bühne, mit ihnen Marie und Louise in den verschlossenen Sänften. Die beiden ersteren Männer begeben sich wieder hinweg, um die Diebe herbeizuholen. Marie entsteigt der Sänfte mit Zurücklassung der Capuzinerkutte, und eilt in das an die Scene stoßende Zimmer. Louise will ihr folgen, vermag aber die Thür ihrer Sänfte nicht zu öffnen. Diesen Umstand benutzt Alfred, um ihr seine Liebe zu erklären. Dann befreit er sie aus ihrer Gefangenschaft, worauf sie sich zu Marie begiebt.

Carl kehrt allein zurück. Als die Mädchen seine Stimme hören, lockt sie die Neugierde herbei, denn sie wollen von ihm hören, wie die Angelegenheiten stehen. Carl berichtet, daß die Spitzbuben soeben zum Palast geleitet werden. Ehe sie hier jedoch anlangen, ist der Gouverneur wieder in Sicht, wodurch das Cousinenpaar nebst Carl in die größte Bestürzung gerathen. Schnell begeben sich die Mädchen, mit den Capuzinerkutten bekleidet, aufs Neue in die Portechaisen. Mit Erstaunen betrachtet der eintretende Gouverneur die beiden Gehäuse, in

denen er die Diebe vermuthet. Als dann aber Marie und Louise den Sänften entsteigen, ist er außer sich über die ihm bereitete Enttäuschung. Vergeblich bitten die Mädchen ihn um Verzeihung; sie werden mit der Bemerkung ins Nebenzimmer gewiesen, daß ihnen ein peinliches Verhör bevorsteht. Dr. Marteau führt nun die wirklichen Spitzbuben herein, und zwei Soldaten folgen ihnen mit der geraubten Geldtruhe. In demselben Moment läßt sich die Oberin des Klosters anmelden. Bevor sie auftritt, werden die Diebe, mit den Kutten bekleidet, in die Sänften eingesperrt. Die Oberin eröffnet dem Gouverneur, daß Marie und Louise aus dem Kloster-Pensionat entführt seien, und zwar in den demselben gehörenden Portechaisen. Dies Vorkommniß werde den guten Ruf des Institutes vernichten. Der Gouverneur erwidert:
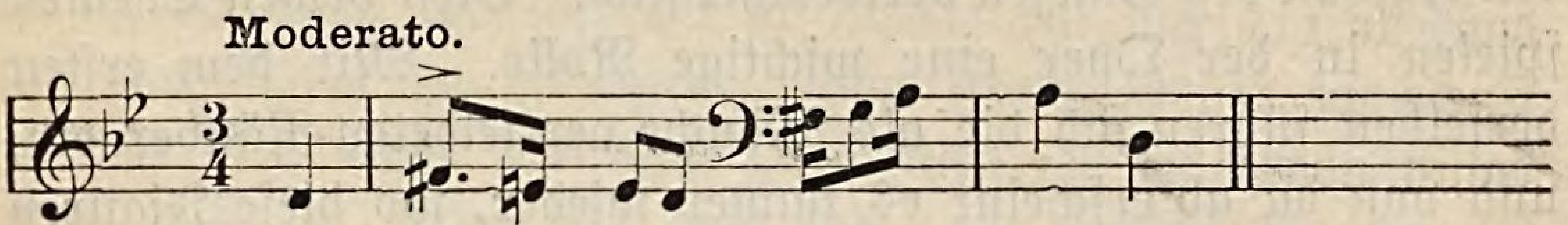
„Hier stehn die Sänften beide, wie sie kamen;
Den Inhalt stell' ich ganz in Eure Macht.“

Die Oberin gebietet den Insassen der Portechaisen zum Vorschein zu kommen. Sie gedenkt ein strenges Strafgericht über dieselben zu verhängen, und muß nun gewahr werden, daß statt der beiden Mädchen die Diebe vor ihr stehen. Diese werden vom Gouverneur zur Galeere verurtheilt und dahin abgeführt. Die Oberin zeigt sich hocherfreut, daß die Ehre des Pensionats gerettet ist, und der Gouverneur will, daß Marie und Louise in dasselbe zurückkehren sollen. Marteau legt sich jedoch ins Mittel, und erhebt seine Stimme zu Gunsten der beiden Liebespaare. Der Gouverneur mag aber von denselben nichts wissen. Dennoch wird er anderen Sinnes durch die zu rechter Stunde eingehende Depesche des Cardinals Richelieu, welcher ihm für die Aufhebung der Spitzbuben dankt und zugleich seine Ernennung zum Gouverneur von Paris ausspricht. Im Hinblick auf diese ihm so erwünschte Beförderung glaubt er seines im ersten Akt gethanen Schwures entbunden zu sein, da er nun nicht mehr Gouverneur von Tours ist, und so giebt er seine Einwilligung zum Bündniß der Liebenden. Damit endet das Stück zur allseitigen Zufriedenheit.
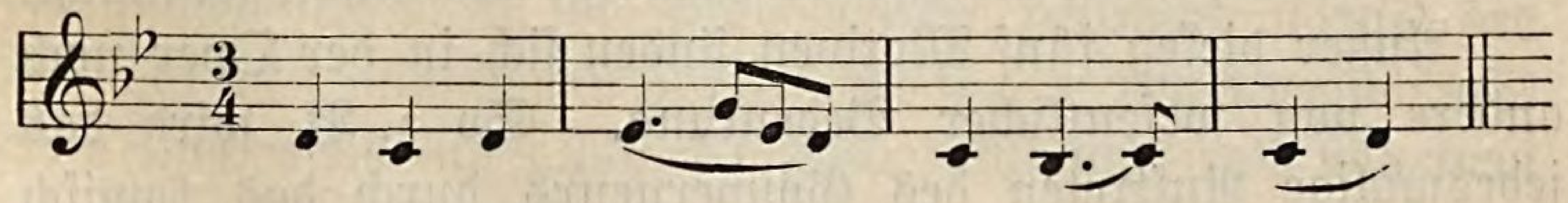
Im Ganzen betrachtet, erweist sich das Libretto zum

„Gouverneur von Tours" ohne Frage als eine vortreffliche Acquisition für die Opernbühne. Die Handlung ist spannend, geht in lebendiger Entwickelung vor sich und enthält eine Reihe wirkungsreicher Situationen. Überdies läßt die gewandte, leichtflüssige Diktion kaum etwas zu wünschen übrig. Reinecke hat es aber auch ausgezeichnet verstanden, sich den Text für die Composition dienstbar zu machen. Sein künstlerisches Feingefühl, seine glückliche Begabung für das naiv Humoristische und für einen gemüthsvertieften Ausdruck, seine treffende Zeichnung der Charaktere, sowie die ihm zu Gebote stehende souveräne Beherrschung der Compositionstechnik, — alle diese Eigenschaften zeigt die Musik zum „Gouverneur von Tours" im glänzenden Lichte.

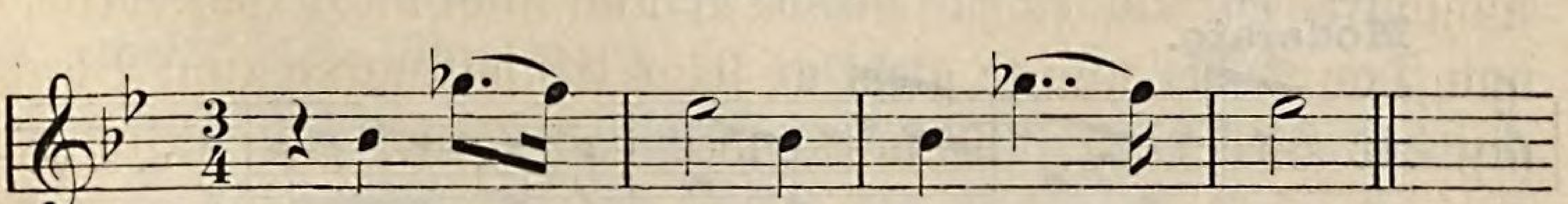
Den Grundtypus dieser Oper bildet das durch Komik und Humor gewürzte joviale Element. Schon die geistreich angelegte und durchgeführte Ouvertüre giebt einen Vorgeschmack davon. In dieselbe sind auf kunstvolle Weise mehrere Gedanken aus dem Werke selbst hineinverwebt. Ihre Einleitung bringt vorab das Motiv
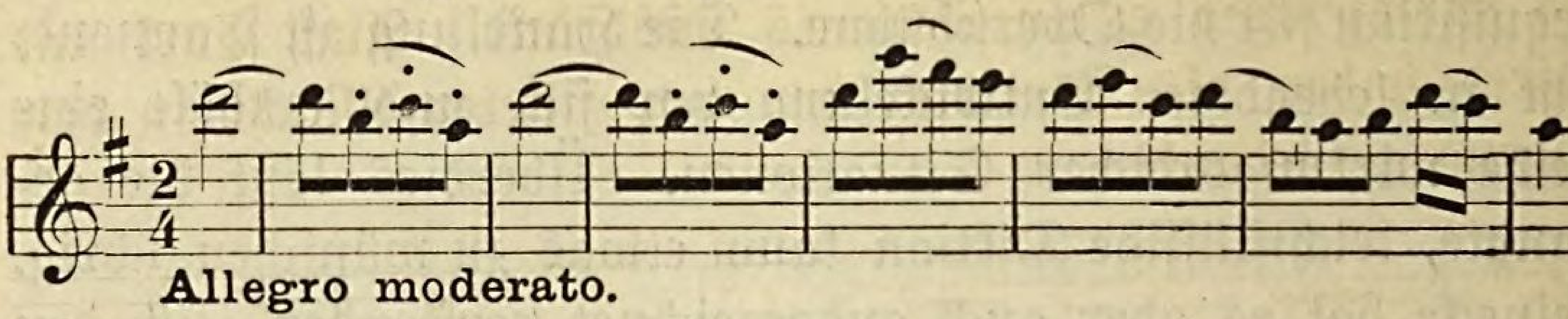


welches dem Gouverneur in den Mund gelegt ist, als er am Schluß der achten Scene (Akt I) mit komisch wirkendem Pathos schwört, daß seine Tochter Marie niemals Carl's Gattin werden könne. Daran schließen sich zwei aus Marie's Gebet (Akt II, Scene 5) entnommene Stellen; nämlich:
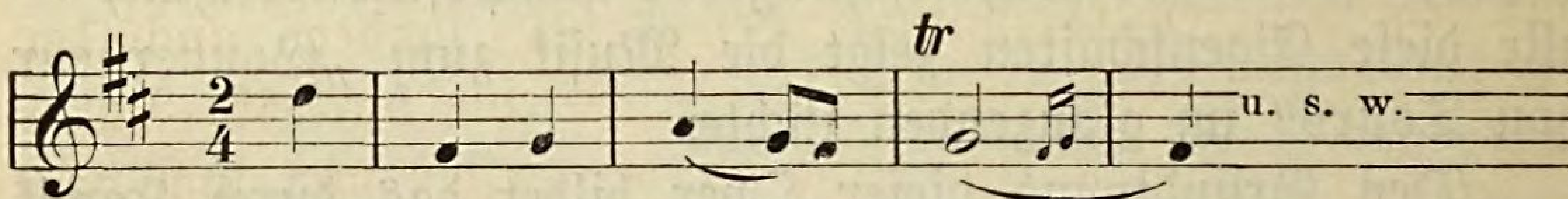


und



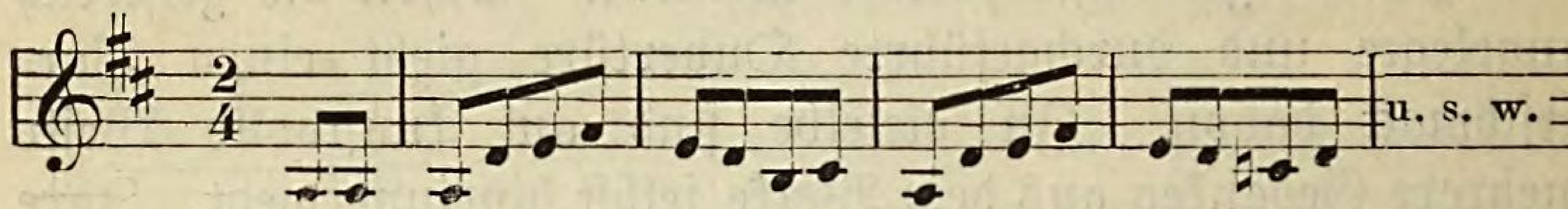
Der Anfang des Allegros der Ouvertüre



bezieht sich auf Carl's Cavatine (Akt I, Sc. 3), deren Anfangsstrophe auch in der sechsten Scene des zweiten Aktes mit schöner Wirkung angebracht ist. Im weiteren Verlaufe des Allegro's der Ouvertüre folgen dann noch die markanten Themen

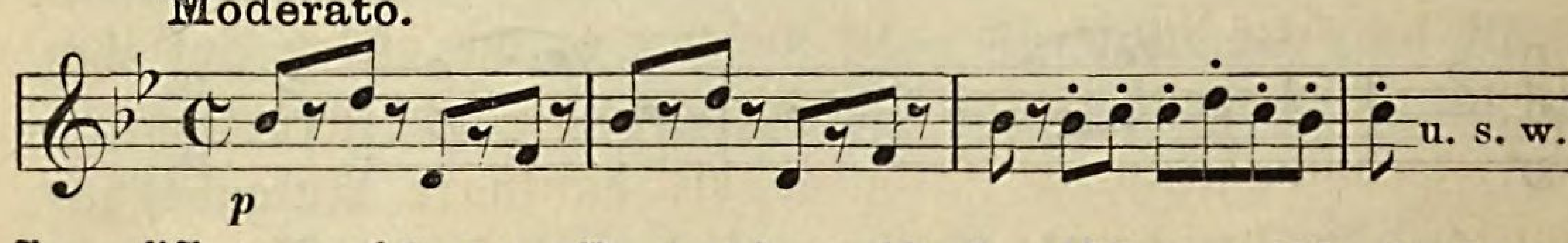


und
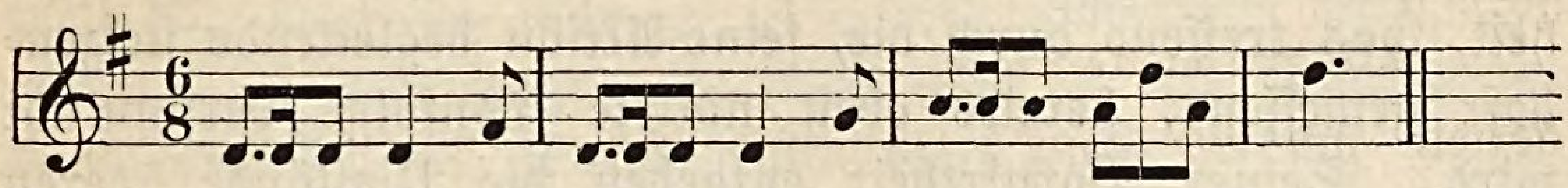


welche im Verein mit anderen, frei entwickelten Motiven für den Aufbau des Ganzen verwerthet sind. Diese beiden Themen spielen in der Oper eine wichtige Rolle. Mit dem ersten derselben führen sich die als Mönche verkleideten Räuber ein, und von da ab erscheint es immer wieder, wo diese Figuren selbst oder ihre Vermummungen in Frage kommen. Die zweite der vorstehend notirten Tonreihen bezieht sich zunächst auf den vom Cardinal Richelieu in Betreff des Diebstahles an den Gouverneur gerichteten Brief. Sowie dieser letztere citirt wird, erklingt sie aufs Neue. Aber auch mit Bezug auf die Räuber ist die betreffende Tonfolge wiederholt gebraucht.

Außer diesen fünf Motiven finden sich in der Oper noch andere von wesentlicher Bedeutung. So z. B. wird das jedesmalige Auftreten des Gouverneurs durch das komisch wirkende Motiv
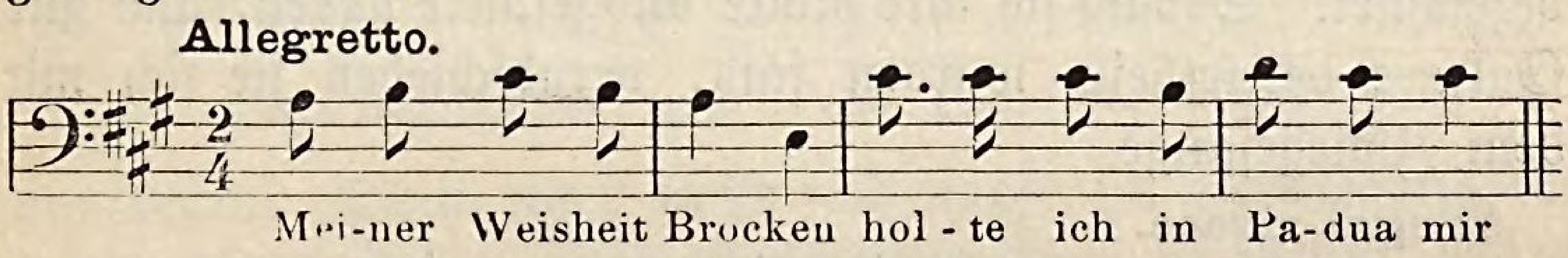


signalisirt, welches treffend die aristokratisch pretiöse Haltung

des selbstgefällig eiteln Mannes ausdrückt. Auch Carl und Alfred haben als Vertreter der bewaffneten Macht in dem folgenden Gedanken



ihr eigenes Motiv.
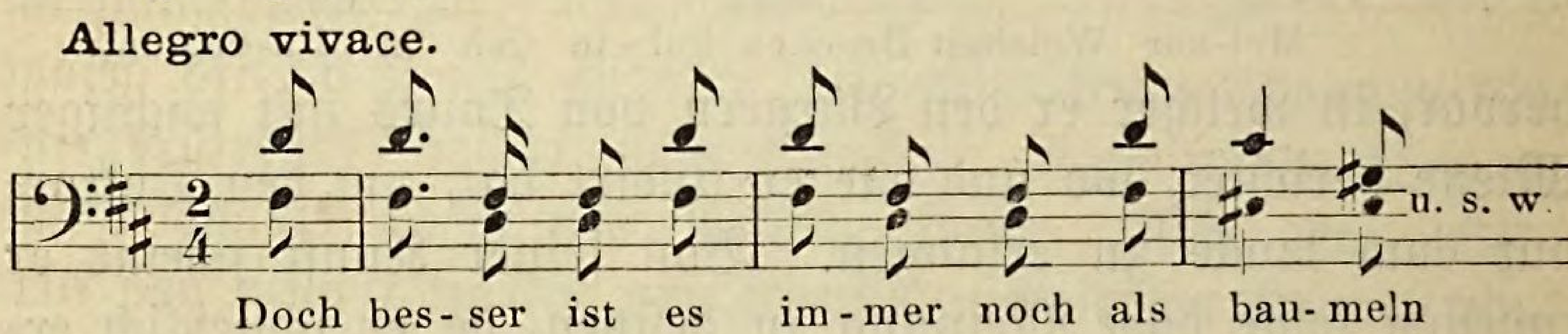
Das komische Element der Oper wird, wie schon angedeutet, in erster Linie durch die Figur Marteau's repräsentirt. Er ist der Allerweltsdoktor, welcher sich nicht nur mit dem Curiren sämmtlicher Leibesübel, sondern auch der Herzensschmerzen Verliebter befaßt. Seine burleske Natur tritt auf drastische Weise gleich in der ersten von ihm vorgetragenen Arie



hervor, in welcher er den Bürgern von Tours mit wichtiger Miene berichtet, wo und wie er studirt hat, um den Doktorhut cum laude zu erlangen. Von seiner Kunst scheint er indessen keine hohe Meinung zu besitzen, da er schließlich erklärt, daß der Rebensaft doch das beste Heilmittel von der Welt sei, worin ihm seine Zuhörer, die soeben beim Poculiren sind, überzeugungsvoll im Chorus beistimmen. Zu der ergötzlichen Wirkung dieses Gesangsstückes trägt wesentlich die absichtlich etwas affectirt gehaltene Instrumentalbegleitung mit ihrem pikanten Rhythmus bei. Ein glücklicher Einfall des Componisten ist die Verwendung einzelner Theile der Arie für das Sextett des zweiten Aktes, in welchem die spaßhafte Ohnmachtsscene vor sich geht, denn hier tritt Marteau als Arzt in Funktion.

Von nicht minder erheiterndem Effekt als die erste, ist die zweite Arie Marteau's, in welcher er die vielen auf ihm lastenden Obliegenheiten als Medicus und Onkel herdeklamirt. Dem Accompagnement ist dabei die dankbare Aufgabe zugewiesen, die sprudelnde Laune, mit der er seiner Zunge den Zügel schießen läßt, noch wirksamer ins Licht zu setzen.
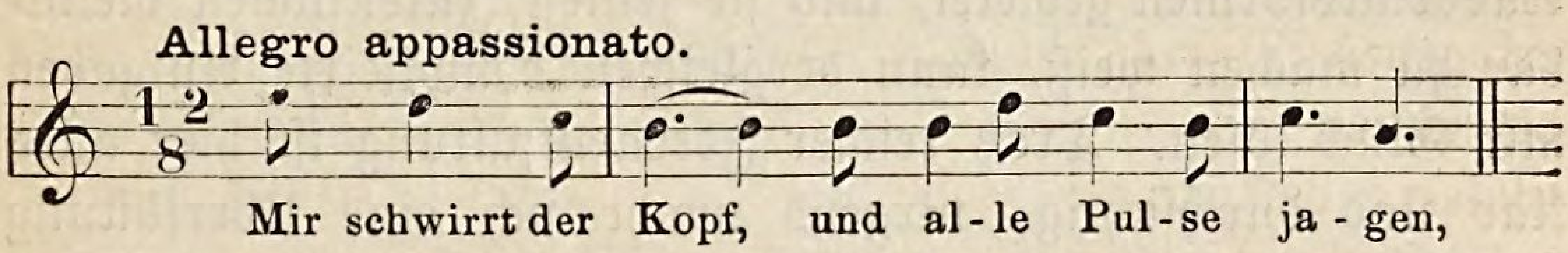
Durch eine andere Nüance der Komik ist die Figur des Gouverneurs gekennzeichnet. Im selbstbewußten Gefühl seiner Amtswürde bewegt er sich stets mit dünkelhafter Gespreiztheit, was treffend durch die, seine Aktion begleitende stelzenhaft gemessene, bereits oben notirte Tonfolge versinnlicht wird. Seiner Bornirtheit entgehen die Umstände, deren Wahrnehmung sein ehrgeiziges Streben nach dem Gouverneurposten von Paris fördern könnte. Diese Schwäche wird von den beiden Rittmeistern zur Verwirklichung ihrer Liebespläne ausgebeutet. Insofern sie dabei schalkhaft verfahren, tragen sie gleichfalls zu der Komik des Ganzen mit bei. Und auch die Räuber liefern ihren Beitrag dazu. Sehr gut ist ihr erlogenes Mönchsthum durch heuchlerische Posaunenklänge bezeichnet. Sobald sie ihre Rolle ausgespielt haben, und zur Galeere verurtheilt worden sind, verabschieden sie sich mit dem Zwiegesange



welchem der Galgenhumor nicht fehlt.

Von den weiblichen Partien heben sich diejenigen der Marie und Louise aufs Vortheilhafteste hervor. In diesen Mädchengestalten haben Dichter und Componist lieblich anmuthende Gegensätze geschaffen. Marie ist als zartempfindende, innerlich geartete, und Louise als lebenslustige zu frohsinnigem Übermuth geneigte Natur gezeichnet. Das macht sich schon in den Duetten deutlich fühlbar, mit denen sie sich nach Beginn des zweiten Aktes einführen. Noch mehr tritt es aber in ihren weiterhin folgenden Einzelgesängen hervor. Während Marie still sinnend ihren Liebesgedanken nachhängt, stimmt Louise, welche den Grund der Niedergeschlagenheit ihrer Cousine ahnt, ein Lied an, dessen harmlos neckischer Ton derselben den Mund öffnet. Sie hegt die Besorgniß, daß Cardinal Richelieu, der Vetter ihres Vaters, ihrem Glück im Wege stehe. Doch Louise weiß sie in dem anschließenden

artigen Duett damit zu beschwichtigen, daß sie Beide als schlaue Evaskinder den Cardinal nicht zu fürchten brauchen. In beiden Tonsätzen entfaltet Louise mit gewinnender Anmuth ihre muntere, stets zu harmloser Schelmerei aufgelegte Laune. Diese verleugnet sie selbst nicht in dem Augenblicke, da Alfred (Akt III, Scene 3) ihr seine Liebe erklärt, die sie im artigen Versteckenspiel mit ihrem neigungsvollen Empfinden weder entschieden ablehnt, noch rückhaltlos erwidert, obwohl sie dem Cavalier von Herzen zugethan ist. In Marie hingegen lebt und webt eine andere Gefühlstonart. Sie sorgt sich um ihre Liebe zu Carl, was sie unter lebhaftester Erregung im Haupttheil ihrer Arie (Akt II, Scene 5)



ausspricht. Dann aber sucht und findet sie Beruhigung im inbrünstigen Gebet, dessen Anfangsmotiv, wie bereits gesagt wurde, dem langsamen Einleitungssatz der Ouvertüre einverleibt ist. Dieser innige lyrische Erguß correspondirt mit dem schwärmerisch empfundenen Arioso Carl's im ersten Akt, wodurch gleichsam die wahlverwandtschaftliche Übereinstimmung des Liebespaares angedeutet ist, wie sich dieselbe auf andere Weise zwischen den temperamentvollen Charakteren Louise's und Alfred's offenbart.

Marie's Arie mit dem Gebet bildet übrigens einen wohlthuenden Gegensatz nicht nur zu der frohsinnigen Ausdrucksweise Louise's, sondern überhaupt zu dem, was dieser Nummer vorausgeht und folgt. Ein derartiger Wechsel von Heiterem und Ernstem ist in der komischen Oper ganz berechtigt, und auch keinesweges neu. Schon Mozart machte bekanntlich Gebrauch davon. Es sei nur auf die beiden Arien der Gräfin in „Figaro's Hochzeit", sowie auf die Arie der Constanze (Traurigkeit ward mir zum Loose) in der „Entführung aus dem Serail" hingewiesen. In diesen Musikstücken sind innige, ja andachtvolle Herzenstöne angeschlagen, welche sich gewinnreich für die Gesammtwirkung erweisen, und nicht nur, weil

sie der Monotonie vorbeugen, sondern weil sie das Kunstwerk vertiefen. Das ist denn auch bezüglich der Arie Maria's in Reinecke's Oper der Fall.

Es ist noch der Oberin zu gedenken, welche als Haupt des Carmeliterinnen-Pensionats mit unfreiwilliger Komik an der Handlung des zweiten und dritten Aktes theilnimmt, ohne auf deren Gang bestimmend einzuwirken. Ihre Rolle ist aber insofern von Belang, als dieselbe einen integrirenden Theil der Ensemblesätze bildet. Diese letzteren zeichnen sich in hohem Grade durch dramatisches Leben und Mannigfaltigkeit der musikalisch künstlerischen Gestaltung aus. Nur ein Tonsetzer, der wie Reinecke, mit voller Freiheit über alle Ausdrucksformen gebietet, und sie seinen Intentionen dienstbar zu machen weiß, kann dergleichen complicirte Aufgaben mit Glück lösen. Trotz reicher Ideenentfaltung ist hier alles klar und durchsichtig, nirgend macht sich eine Überfüllung fühlbar, und die einzelnen Figuren treten mit plastischer Schärfe aus dem Rahmen der Situationen hervor.

Von ganz besonderer Schönheit sind die Ensemble's des zweiten Aktes. Gleich die durch eine ungemein graziöse und rhythmisch interessante Entr'eakts-Musik eingeleitete Schulscene zu Beginn desselben ist ein Prachtstück an Erfindung und Ausdruck. Während Marie uud Louise den hellen Sonnenschein und Frühlingszauber in lieblichen Weisen besingen, und dann ihr Mißvergnügen über das ihnen zugemuthete langweilige Geschichtsrepetitorium kundgeben, recitiren ihre Mitschülerinnen eifrigst im monotonen Geplapper historische Daten und Jahreszahlen, ein köstlicher Einfall, dessen reizende musikalische Behandlung von unmittelbar zündendem Effekt ist. Demnächst erweist sich das Sextett, in welchem die fingirten Ohnmachtsanfälle Louise's und Alfred's komische Situationen ergeben, als ein Stück von hervorragendem künstlerischen Werth. Aber auch die Ensemblesätze der beiden anderen Akte enthalten viel des Schönen und ungewöhnlich Wirsamen.

Unter den Chören möchten diejenigen den Preis verdienen, welche die Bürger von Tours zum Beginn und

Schluß des ersten Aktes beim Wein anstimmen. Es sind schwungvolle und frische Tonsätze origineller Art.

Die Instrumentation ist durchweg feinsinnig und farbenreich, drängt sich aber niemals auf Kosten der Singstimmen hervor.

Der Gouverneur von Tours entstand während der Jahre 1889—1891, gehört mithin zu den neuesten Schöpfungen Reinecke's, gelangte aber schon kurz nach seiner Veröffentlichung in Schwerin, Lübeck und Leipzig zur Darstellung. Die außerordentlich warme und begeisterte Aufnahme, welche das ebenso anziehende wie genußspendende Werk bei den Aufführungen in diesen Städten von Seiten des Publikums und der Presse[1]) gefunden hat, läßt zuversichtlich erwarten, daß es bald die Runde über Deutschland's Bühnen machen wird.

[1]) S. d. Anhang.

VII.

Reinecke's Wirksamkeit als Dirigent, Pianist und Lehrmeister.

Selten kommt es vor, daß ausgezeichnete Tonsetzer neben ihrem Schaffen auch eine rühmenswerthe Thätigkeit im Directions- und Lehrfach, sowie im Solospiel zu entfalten vermögen, denn nur verhältnißmäßig wenige Künstler besitzen, (Talent und tüchtige musikalische Durchbildung immer vorausgesetzt), für eine ersprießliche Ausübung jener so verschiedenartigen Functionen die erforderlichen specifischen Anlagen. Bei Carl Reinecke ist es der Fall. Seit mehr als einem Menschenalter bereits widmet er ununterbrochen, und ohne im Dienst der Kunst zu ermüden, seine Kräfte den vorgenannten vier Berufszweigen mit gleich günstigem Erfolge.

Das Dirigentenamt erfordert, schon für sich allein genommen, Fähigkeiten und Kenntnisse, die sich nicht häufig in ein und derselben Persönlichkeit vollständig vereinigt finden. Der Leiter von Chor und Orchestermassen muß, ganz abgesehen vom musiktheortischen Wissen, nicht allein über ein feines Ohr und Taktgefühl sowie durchgebildeten Geschmack verfügen, sondern auch die Gabe besitzen, mit Gewandtheit und Sicherheit seine Intentionen den ihm untergebenen Kräften ohne Zeitverlust klar zu machen. Ueberdies muß er eine genaue Kenntniß der menschlichen Stimmgattungen sowie der gebräuchlichen Instrumente haben, und vor Allem mit Leichtigkeit Partituren jeder Art lesen können. Endlich muß er auch darauf bedacht sein, das von ihm zu leitende Personal in den Proben nicht durch unnöthige Wiederholungen

zu ermüden, damit es zu den Aufführungen mit Lust und voller Frische erscheint. Reinecke gebietet über alle diese Eigenschaften in seltenem Maße. Wenn er ihnen nicht sofort bei Uebernahme seiner im Jahre 1854 erfolgten Berufung als städtischer Musikdirektor nach Barmen im ganzen Umfange vollkommen gewachsen sein mochte, so hat er sie sich doch in verhältnißmäßig kurzer Zeit zu erwerben gewußt. Das geht nicht nur unzweifelhaft aus der, während seines Barmer Wirkens erfolgten direktorialen Mitwirkung bei den Sängerfesten in Cleve, Crefeld und Neuß hervor, sondern auch aus seiner Berufung zum Musikdirektor in Breslau und bald darauf zum Capellmeister der Leipziger Gewandhausconcerte, denen er seit dem Jahre 1860 vorsteht. Von da ab verbreitete sich schnell sein Ruf als vorzüglicher Dirigent, so daß er mehrfach durch die ihm anvertraute Leitung der großen Musikfeste in Kiel, Lübeck, Aachen, Königsberg, Salzburg und Breslau ausgezeichnet wurde. Und wie man seine bezüglichen Leistungen in Leipzig selbst würdigt und hochschätzt, beweisen die enthusiastischen Beifallshuldigungen, welche das Publikum der Gewandhausconcerte ihm häufig darbringt.

Reinecke ist im besten Sinne des Wortes ein normaler Dirigent. Er experimentirt nicht mit den von ihm aufzuführenden Tonschöpfungen, sondern läßt ihnen die Wiedergabe angedeihen, welche ihrem Geist und Wesen entspricht, ohne irgendwie in Extravaganzen zu verfallen. Mit einem Worte: er bewahrt dem Kunstwerk gegenüber jenen Respekt, den man dem Autor unter allen Umständen schuldig ist. Ganz besonders ist Reinecke ein Gegner der jetzt von manchen Dirigenten beliebten willkürlichen Tempoverrückungen in Musikstücken, die auf ein durchgehendes Zeitmaß gedacht sind, und also ein solches erfordern. Keineswegs will er gleichmäßig fortlaufende metronomartige Tempi, aber ebensowenig dissolute. Er meint vielmehr, und mit Recht, es müssen Tempomodificationen innerhalb eines organisch gestalteten Tonsatzes, wenn nicht eine besondere Vorschrift des Autors es anders will, stets so unbedeutend sein und derartig vermittelt werden,

daß sie dem Hörer kaum als solche erscheinen, wie er es in seinen eigenen Compositionen mehrfach ausdrücklich angemerkt hat. Den Gegensatz davon bilden solche Werke, die vom Dirigenten, so zu sagen, erst in Scene gesetzt werden müssen, weil ihnen der innere musikalische Zusammenhang fehlt.

Bezüglich der geistigen Auffassung von Tonwerken stimmt in Reinecke der Dirigent mit dem ausübenden Künstler überein. Er ist im Besitze einer virtuosen Technik, verfolgt aber keinerlei virtuose Zwecke, sondern stellt sich immer nur die Aufgabe, gehaltvolle Kunstwerke in ihrer vollen Reinheit wiederzugeben. Wohl hat Reinecke sich in jungen Jahren auch mit dem Vortrag von Virtuosenstücken befaßt, doch bald wandte er sich mit Entschiedenheit dem Classischen zu. Seine Wiedergabe der Werke, welche dieser Richtung angehören, ist eine streng objective, aber ausgestattet mit schöner geistiger Belebung bis in alle Einzelheiten. Freilich erwarb er die volle Meisterschaft auch hierin erst nach und nach durch die gewissenhaftesten und sorgfältigsten Studien.

Als Reinecke zur Herbstzeit des Jahres 1843 nach Leipzig gekommen und bald darauf im Gewandhausconcert aufgetreten war, äußerte Mendelssohn gegen ihn, daß er „zu sehr en gros" spiele, und „mehr in die Feinheiten des Stückes eingehen" müsse. Diese wohlmeinende Bemerkung war für ihn folgereich, da er sie fortan als Richtschnur für sein pianistisches Wirken nahm. Schon bei Gelegenheit seines zweiten Auftretens im Gewandhausconcert am 15. Oktober 1844 machte sich dies fühlbar. Die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung, ein damals angesehenes Musikorgan, gab dem anerkennenden Ausdruck, wie folgt:

„Herr Carl Reinecke aus Altona bewies durch fertigen Vortrag des Weber'schen Concertstückes, daß er während seines längeren Aufenthaltes in Leipzig wackere Fortschritte gemacht hat, und daß er eine solidere Richtung verfolgt, als viele Clavierspieler heut zu Tage. Wir haben im Laufe des letzten Jahres öfter Gelegenheit gehabt, ihn in kleineren Kreisen zu hören, und uns an dem rüstigen Streben dieses jungen Künstlers wahrhaft erfreut, der besonders durch schönen,

gemessenen Vortrag Mozart'scher, Beethoven'scher und Hummel-scher Werke sich auszeichnet. Es ist gewiß kein Tadel für Herrn Reinecke, wenn wir die Ansicht aussprechen, sein Spiel eigne sich mehr für die Kammermusik, als zur Production im Concert; hier verlangt das größere Publikum einen mehr hervortretenden blendenden Glanz der Ausführung, und wenn ein Künstler, hierzu weniger Beruf und Neigung in sich verspürend, durch einfachere, aber gehaltvollere Mittel, wohin wir unter Anderem schönen Ton, solide Technik und eine geistvolle Auffassung rechnen, im engeren Zirkel verdiente Anerkennung sich erwirbt, so meinen wir, er könne dafür getrost den Ruhm opfern, der Menge zu imponiren. Das schöne und brillante, nur etwas rhapsodische Concertstück von Weber ist, nachdem es unerklärlicherweise lange Zeit nur Wenigen bekannt geblieben war, seit ungefähr acht Jahren von Mendelssohn, Henselt, Liszt, den Damen Clara Schumann und Maria Pleyel und vielen Andern bald nacheinander hier zu Gehör gebracht worden, und löste auch Herr Reinecke seine Aufgabe mit Glück und zur völligen Zufriedenheit des Publikums, so würde sein Spiel doch gewiß noch mehr Interesse erregt haben, wenn er sich ein anderes, seltener gehörtes Stück zum Vortrag gewählt hätte. Mit aufrichtiger Theilnahme begleiten wir den bescheidenen jungen Mann auf seiner Künstlerlaufbahn und sind überzeugt, daß sein ernstes Streben und seine Leistungen überall die Anerkennung sich verschaffen werden, die sie hier finden".

Reinecke's Spiel zeichnete sich damals vornehmlich durch feinfühlige Sinnigkeit, seelenvolle Anmuth und Grazie aus, ohne doch der geistigen Frische und kräftigen Nüancirung zu entbehren. Von der letzteren machte er indessen, da es ihm vor allen Dingen auf eine maßvoll schöne und harmonisch abgerundete Ausdrucksweise ankam, nur einen sparsamen Gebrauch. Allmählich aber gewannen seine pianistischen Leistungen durch größere geistige Vertiefung und reizvolle Nuancirung, sowie durch eine fein abgewogene Vertheilung von Licht und Schatten einen noch ausgeprägteren Charakter, so daß er weiterhin, unter sorgfältigster Bewahrung des

echt künstlerischen Standpunktes auch als Concertspieler eine hervorragende Stellung errang, wie allgemein anerkannt ist.

Während seines Leipziger Aufenthaltes, und später noch, erwarb Reinecke sich das Verdienst, für Rob. Schumann's Clavier- und Kammermusikwerke, namentlich auch in solchen Kreisen auf erfolgreiche Weise Propaganda zu machen, welche sich diesem Meister gegenüber noch skeptisch oder gänzlich negirend verhielten. Ein solcher Fall ereignete sich z. B. in Weimar. Als Reinecke Anfangs 1845 dort vorübergehend verweilte, wollte er in einer Privatgesellschaft Schumann's Clavierquintett (op. 44) zu Gehör bringen. Die Anwesenden, unter denen sich geschätzte Künstler, wie Lobe, Montag und Stör befanden, machten lange Gesichter dazu, und meinten, es sei die schrecklichste Musik, die sie je gehört hätten. Reinecke bat aber trotzdem die anwesenden Musiker, besagtes Quintett mit ihm zu spielen. Nachdem der erste Satz vorüber war, sahen sich jene Herren verwundert an und meinten, das klänge nunmehr doch ganz anders. Beim Schlusse des zweiten Satzes meinte Lobe: „Das ist wunderschön, und nach dem Scherzo äußerte Stör, der damalige Concertmeister der Großherzogl. Capelle: „ich müßte lügen, wenn ich das nicht schön fände." Kurzum, Reinecke hatte die Leute völlig bekehrt, — eine Folge seiner verständnißvollen Wiedergabe der tonangebenden Clavierpartie des Werkes. Schrieb doch auch Schumann einmal ausdrücklich an Reinecke, daß dieser ihn so verstände, wie nur Wenige.

Mendelssohn pflegte zu sagen: „Talent ist Fleiß". Dieses Witzwort könnte man ganz wohl in umgekehrter Weise auf Reinecke's rastlosen Fleiß anwenden, denn zum Fleißigsein gehört unstreitig auch Talent. Unabläßig arbeitete er an seiner Vervollkommnung als Clavierspieler, und der Gewinn davon blieb nicht aus. Nach seiner Berufung an das Kölner Conservatorium (Herbst 1851) ließ er sich in einem Concert hören, um sich dem dortigen musikalischen Publikum bekannt zu machen. Ueber seine Leistungen berichtete die Kölnische Zeitung:

„Herr Carl Reinecke trat zum ersten Male bei uns

öffentlich auf und erregte freudiges Erstaunen: er gehört unstreitig zu den ersten Pianisten unserer Zeit, steht aber im eigentlich künstlerischen Vortrag bei weitem höher als die meisten derselben. Wie wir die edle Richtung Reinecke's bereits aus seinen Compositionen kannten, so durften wir allerdings erwarten, daß auch sein Spiel dieser Richtung entsprechen würde. Dennoch hat er unsere Erwartungen übertroffen: sein ganzes Spiel ist eine glänzende Auslegung des Grundsatzes, daß der ausübende Künstler um der Compositionen willen da ist, nicht die Compositionen um seinetwillen. Reinecke ist himmelweit davon entfernt, die Bravour zum Zweck seiner Leistungen zu machen: anstatt von ihm zu sagen, er spielt mit meisterhafter Bravour, muß es heißen, er spielt meisterhaft mit der Bravour; sie ist ihm unterthan, sein Geist reißt sie in die Bahnen, wohin er sie haben will, — er zwingt sie nicht dazu, bewahre — das Zwingen setzt schon Widerstand voraus — an Widerstand ist aber bei dieser physischen Kraft, die Alles nach dem einen Ziele hin mit sich fortreißt, gar nicht zu denken. Es ist wahr, die dämonische Gewalt, mit welcher er die Mechanik lebendig macht, erregt Staunen: aber — wenigstens beim musikalisch gebildeten Hörer — macht dies Staunen sehr bald einer recht innigen Freude Platz. Daß ein solches Spiel zündete und zum rauschendsten Beifall hinriß, war natürlich".

Ein ausübender Künstler von so eminenter Leistungsfähigkeit mußte überall ein hochwillkommener Gast sein, und Reinecke war es in der That. Im Laufe der Zeit ergingen von allen Seiten Einladungen zum Solospiel an ihn, ebenso wie er vielfach gebeten wurde, seine Compositionen persönlich zu dirigiren, und es dürfte kaum einen in musikalischer Hinsicht nennenswerthen deutschen Ort geben, an welchem er nicht durch seine productiven und reproductiven Gaben höchlichst erfreut hätte. Aber auch viele Musikstädte des Auslandes ließen sich nicht die Ehre nehmen, den berühmten Tonmeister in ihrer Mitte zu begrüßen. So wurde er zur Mitwirkung in Concerten nach Basel, Zürich, Winterthur, Genf, Luzern, Constanz, Haag, Amsterdam, Rotterdam,

Utrecht, Arnheim, London, Birmingham, Liverpool, Bradford, Uppingham, Manchester, Riga, Warschau, Prag, Pest, Salzburg, Wien, Petersburg, Moskau u. s. w. eingeladen, und allenthalben in enthusiastischer Weise gefeiert.

Anfangs 1868 wirkte Reinecke in einem Concerte in Berlin mit. Bei dieser Gelegenheit sprach sich der bekannte Musikkritiker Otto Gumprecht in der Nationalzeitung folgendermaßen über ihn aus: „Schon vor mehreren Wintern ist er (Reinecke) uns als Clavierspieler begegnet; die Erinnerung an den damals gewährten Genuß hatte unsere Erwartungen hoch gespannt, und in der That nahmen wir einen Eindruck heim, wie er reiner und harmonischer im Gebiet der ausführenden Kunst uns seit geraumer Zeit kaum zu Theil geworden. Nicht genug zu rühmen vermögen wir den Reiz des Anschlags, die makellose Sauberkeit der Figuaration und vor Allem die sinnige, bis in den kleinsten Zug aufs Liebevollste ausgearbeitete Weise der Auffassung und des Vortrags. Schon in dem großen Trio in B von Beethoven traten diese Eigenschaften in das günstigste Licht. Im Adagio freuten wir uns namentlich der gesangvollen Behandlung der Melodie, und der Gewissenhaftigkeit, die in den Variationen aller dem Wesen der Sache fremden Virtuosenmanieren abwehrte. Für das Scherzo hätten wir allerdings ein etwas gemäßigteres Tempo gewünscht. Einen noch freieren Spielraum fand die Feinmalerei des Ausdrucks in den Solostücken, unter denen die Variationen über ein Bach'sches Thema[1]) auch dem Componisten reichliche Anerkennung eintrugen. Wir haben ihm ähnliche Vorzüge nachzusagen, wie dem darstellenden Künstler. Was uns in der Arbeit so traulich ansprach, war die Anmuth der Grundstimmung und der aristokratische Zug der Bildung, der hier Alles erfüllte und durchdrang. Die gewaltsamen Griffe, mit denen die Gegenwart an dem gesammten Apparat der Töne zerrt und reißt, hat kein Instrument übler empfunden, als das Clavier. Ein Ariel der Musik, muß es sich unter den Faustschlägen der

[1]) Reinecke's op. 52.

Liszt'schen Epigonen in ihren Kaliban verwandeln. Statt dem Fluge der Fantasie durch das Reich der Ideale zu folgen, wird es zur gröbsten materiellen Arbeit herabgewürdigt. Während seine Stärke gerade in der Gewandtheit und Schmiegsamkeit liegt, mit denen es die feinsten Contouren des musikalischen Gedankens wiederzugeben vermag, fordert man ihm die dicksten Farbenkleckse ab. Reinecke's Behandlung des Instrumentes steht im diametralen Gegensatz zu der Richtung der Weimar'schen Schule, aber, wie uns dünkt, gerade deshalb in innigem Einklang mit dem Geiste der Meister, die dem Clavier die classische Weihe gegeben."

Gleichwie in Berlin, erntete Reinecke auch anderwärts Lorbeeren als Beethovenspieler. Nachdem er in Danzig (Januar 1889) mit Beethovens G dur-Concert aufgetreten war, berichtete die dortige Zeitung:

„Die überaus klare und lichtvolle Weise, in der Meister Reinecke uns von der Schönheit des G dur-Concertes von Beethoven überzeugte, mit Fernhaltung jedes der innersten Natur der Composition widerstrebenden gewaltsamen Virtuoseneffectes, mit Wahrung strengster Objectivität der Auffassung und mit einer auf das Feinste ausgearbeiteten und abgeschliffenen Technik, zu deren Specialität in erster Reihe die wunderbar perlenden Läufe in beiden Händen und die reizend egalen Triller zu zählen sind, stempelt den Künstler zu einem mustergiltigen pianistischen Vertreter der klassischen Musik. Reinecke's Spiel hat nichts Gigantisches, Himmelstürmendes, es schleudert keine kühne oder grelle Blitze, es reizt die Sinne nicht übermäßig auf, aber man giebt sich ihm mit innigster Befriedigung hin, weil es überall schönes Maß hält, weil es das Gepräge der Gesundheit und Natürlichkeit, dazu eines vollkommen geläuterten Geschmackes an sich trägt. In dem Beethoven'schen Concerte war jede Nüance des Ausdruckes auf das Feinsinnigste abgewogen, auch bekundete die dem ersten Satze beigefügte längere Cadenz den trefflichen Musiker, der hier keine Virtuosen-Willkür walten ließ, sondern aus den Ideen des Tondichters den interessantesten Stoff zu der Improvisation entnahm".

In Moskau führte sich Reinecke Anfangs April 1889 als Pianist mit Beethoven's C moll-Concert ein. Die Moskauer Zeitung gab darüber folgendes Urtheil ab:

„Schwer nur lassen sich Worte finden, um das Erstaunen und das Gefühl zu schildern, welches sich unser bei des Meisters Ausführung dieses klassisch schönen Werkes bemächtigte. Ja, war denn das dasselbe C moll-Concert, welches wir so oft und von so vielen Virtuosen mit großem Namen und noch größerer Reclame, gehört haben?! Die Zeit, die moderne Schule und deren jüngere und jüngste Vertreter hatten aus dem Meisterbilde ein Zerrbild, eine Carricatur gemacht; an Stelle der erhabenen Einfachheit war geschmacklose Raffinirtheit, an Stelle pietätvoller Unterordnung der Technik unter den Gedanken, zudringliches Kokettiren mit dem technischen Können getreten. Ein Gemälde Michel Angelo's, von Pfuschern übertüncht, nunmehr von einem Meister restaurirt und in seiner ursprünglichen Schönheit wiederhergestellt — das war der Eindruck, den wir von der herrlichen Interpretation Reinecke's empfingen. Wie selten haben wir in letzter Zeit einen so schönen „gesunden" Clavierton, ein so unvergleichlich zartes piano (fast consequent ohne Hilfe des zweiten Pedals), eine bis ins feinste Detail abgerundete Technik zu hören bekommen, die sich trotzdem niemals vordrängt, sondern peinlich gewissenhaft lediglich in den Dienst des geistigen Inhalts der Composition stellt. Sogar das so zu nennende „große Publicum", dem die feineren Schlaglichter in der meisterhaft vollendeten Ausführung entgangen sein mögen, muß wohl instinctiv von der Großartigkeit des eben Gehörten ergriffen worden sein, denn kaum war der letzte Ton verklungen, als ein orkanartiger Beifallssturm den Saal durchbrauste und Meister Reinecke immer wieder hervorrief und zu einer Zugabe nöthigte. Dr. Reinecke spielte als Zugabe ein A dur-Larghetto von Mozart, nach dessen Verklingen es lange Zeit dauerte, bis sich das Publikum so weit beruhigt hatte, daß das Programm mit der dritten Nummer: „Sommertagsbilder", für Orchester von C. Reinecke, fortgesetzt werden konnte."

Unübertroffen, ja unerreicht in der Gegenwart, steht Reinecke als Interpret der Mozart'schen Claviermusik, insbesondere aber der Clavierconcerte des genannten Meisters da. Dies ist so allgemein anerkannt, daß es im Grunde keines Beweises dafür bedarf. Dennoch mögen hier einige darauf bezügliche Urtheile folgen.

Ueber Reinecke's Vortrag des Mozart'schen C moll-Concertes schrieb im März 1876 Alfred Dörffel: „Unter allen Clavierspielern, wir haben das wohl öfters schon ausgesprochen, ist uns Niemand vorgekommen, der besser als Reinecke Mozart für unsere Zeit in aller Reinheit seines Genius wieder erstehen lassen könnte. Sein Spiel war von ihm durchdrungen, wie wir im höheren Grade es nicht denken können. Und auch was er von Eigenem hinzuthat, eine breit ausgeführte Cadenz im ersten, eine kurz und bündig sich gebende im dritten Satze, fügte sich aufs Treffendste in den Charakter des Werkes ein. Reinecke hat einen wahren Triumph erlebt, und wir mit ihm . . . . . Die Zuhörerversammlung war, so oft sie die Wirkung seines Spieles an sich erfahren hat, kaum jemals so elektrisch von demselben in Bewegung versetzt, als im jetzigen Falle. Namentlich der Mittelsatz des Mozart'schen Concertes entzückte sie aufs Höchste."

Der Leipziger Kritiker Bernhard Vogel bezeichnete in einem seiner Concertberichte Reinecke als den „vorzüglichsten Dolmetsch der Mozart'schen Claviermusik, in die er sich so vollständig eingelebt, daß man wohl sagen darf: wer ihn nicht Mozart spielen gehört, kennt unseren Künstler nicht von seiner bedeutendsten und liebenswürdigsten Seite; sein ganzes Wesen hat sich so tief in Mozarts Concerte versenkt, wie vor ihm vielleicht nur der größte Vertreter der Wiener Pianistenschule Joh. Nepomuk Hummel. Die Leitsterne Mozart's: Schönheit und Anmuth, sind auch die Reinecke's, das giebt seinem Spiele jene harmonische Ruhe, jenen Frieden, den man in unserer Zeit der nervösen Hast, der inneren Zerrissenheit, der tobenden Jagd nach verführerischen Wahngebilden doppelt zu schätzen weiß. Mit dem himmlischen

Gesange des Larghetto's (aus Mozarts D dur=Concert), seit manchem Jahrzehnt der Liebling unseres Meisters, hätte wohl auch Amphion die bekannten mythologischen Wunder verrichtet; unsere Hörer schwelgten in solchem Tonzauber und wie sie kaum sich erschöpfen konnten in Dank und Lobpreis auf die herrliche Meisterschaft Carl Reinecke's, so ließen sie zugleich die berückende und beglückende Tonpracht des Blüthnerflügels voll wirken auf Herz und Ohr."

Bernhard Seuberlich, ein anderer Leipziger Musikreferent ließ sich gleichzeitig folgendermaßen vernehmen: „Ein auserwählter Kunstgenuß wurde dem Auditorium durch den Vortrag des (Mozart'schen) Clavierconcertes in D dur von einem Virtuosen dargeboten, welcher als Mozartspieler alle übertrifft: Herr Professor Dr. Carl Reinecke."

„Endlich trat dieser excellente Künstler wieder einmal im Gewandhaus=Concert auf, nachdem er bisher fast immer nur in der Kammermusik sich hören ließ. Die Freude darüber gab sich bei seinem Eintritt in stürmischem Applaus von allen Seiten und in einem Orchestertusche kund. Wie der Meister gespielt hat, braucht nicht im Speciellen berichtet zu werden, denn es ist ja längst bekannt, daß Carl Reinecke der berufenste und vollendetste Interpret Mozarts ist. Es war ein Cabinetstück graziösen und geistvollen Vortrages. Schöner als diesmal hat sicherlich Keiner im Publicum das holdselige, zarte Larghetto jemals spielen gehört. Wer etwa der Meinung gewesen war, daß heutzutage im großen Concerte, vor einem durch stark auftragende moderne Virtuosen an Effectstücke gewohnten Publicum die Mozart'schen Clavierconcerte nur schwach wirken könnten, der fand diese Ansicht diesmal widerlegt. Sehr wohl ist unser Publicum noch für Mozart zu begeistern, wenn der rechte Mozartspieler, ein Meister wie Carl Reinecke, sich mit aller Liebe seiner Aufgabe widmet und die edle Kunst Mozarts zu Ehren bringt. Keinerlei geniale Willkür, kein Blender und keine Verschiebung des Tactes drängte sich ein, alle Vorschriften und Intentionen des Componisten wurden befolgt, Alles vollkommen im Stile und Geiste desselben wiedergegeben. Die beiden im

Allegro angefügten Cadenzen, so viel wir wissen, vom Vortragenden selbst componirt, fielen nicht aus dem Rahmen, sondern wirkten in rechter Harmonie mit dem Ganzen."

Doch nicht nur in Leipzig, dem Orte seines langjährigen verdienstvollen Wirkens, sondern auch auswärts fand Reinecke als Mozartspieler die vollkommenste Würdigung. So sprach sich die Karlsruher Zeitung mit Bezug auf seinen Vortrag des D dur-Concertes von Mozart aus wie folgt: „Er erwies sich als ein Mozartspieler allerersten Ranges, der zumal in der Klarlegung der vorzutragenden musikalischen Gedanken, ihrer Gruppirung, Nüancirung, Abschattirung bei dem blühendsten Fluß des Ganzen seines Gleichen sucht. Kurz — es war eine congeniale Darstellung, getragen von der wärmsten Hingebung für die Individualität des großen Tonmeisters, congenial auch in den beiden großen Cadenzen, den eigenen Zuthaten des darstellenden Künstlers, bei denen man sofort erkannte, daß er nicht blos ein reproducirendes Talent von eminenter Bedeutung ist, sondern auch ein schaffendes. Unter allen Zuhörern, Fachmännern und Laien, herrschte hierüber nur eine Stimme der höchsten Anerkennung".

Bei Reinecke's Auftreten mit demselben Concert in Aachen, berichtete die dortige Zeitung: „Der große Ruf, welcher dem berühmten Meister als Claviervirtuos vorausging, hatte die Erwartungen hoch gespannt und in der That nahmen wir von dem Mozartschen Krönungs-Concert einen Eindruck heim, wie er reiner und harmonischer im Gebiete der ausführenden Kunst uns seit geraumer Zeit kaum zu Theil geworden. Keine Hand hat uns je diese herrliche, aus warmer und lebendiger Empfindung quellende Musik so schlicht, so treuherzig geboten. Mozart hat das Werk nicht schöner empfunden, als es von Reinecke gespielt wurde. Dasselbe erschloß sich zu reinster, vollster Blüthe seiner lieblichen sinnigen Schönheit. Mit welcher feinfühligen Delicatesse Herr Reinecke die edlen Formen des Gebildes auch behandelte, den Schwerpunkt seines Vortrags legte er doch in die Plastik des einfachen Ausdrucks, in die Macht seines wundervollen, gesangreichen Anschlags, wie dies vor Allem

in der Romanze der Fall war. Die Wiedergabe war geradezu electrisirend."

Es ist in den vorstehend mitgetheilten Urtheilen nur von dem Cmoll- und Ddur-Concert Mozarts die Rede. Man darf daraus nicht schließen, daß nur diese beiden Werke des großen Meisters von Reinecke zum öffentlichen Vortrag benutzt worden sind. Außer denselben und dem bekannten Dmoll-Concert brachte er aufs Erfolgreichste auch dessen Concerte in B dur und A dur zur Geltung, wodurch er die weit verbreitete Meinung entkräftete, daß dieselben zum Solospiel nicht mehr zu gebrauchen seien. Diese irrige Ansicht hat ihren Grund. Den Pianisten der modernsten Richtung erscheinen Mozarts Clavierconcerte, — dasjenige in Dmoll etwa ausgenommen — als geringfügige und völlig veraltete Waare, mit der nichts anzufangen sei. Wenn sie es aber machen wollten oder könnten wie Reinecke, so würden sie bald eine andere Anschauung gewinnen. Mit liebevoller Hingebung hat er sich in Mozart's Kunst vertieft, und namentlich dessen Clavierconcerte einem sorgfältigsten Studium unterzogen. Dabei gelangte er zu dem Resultat, daß unter den letzteren sich wenigstens sechs für den öffentlichen Vortrag geeignete Concerte befanden, — Werke, die seiner Ueberzeugung nach zum Theil sogar das berühmte Dmoll-Concert übertreffen. Freilich darf man die Principalstimme dieser Compositionen nicht pure so wiedergeben, wie sie von Mozart notirt worden ist, denn er hat dem Vortragenden in Betreff der Verzierungen, Figurationen und Cadenzen einen nicht unbeträchtlichen Spielraum eingeräumt, wie es zu seiner Zeit eben bei derartigen Kunstgebilden allgemein üblich war. Was man nun zu thun hat, um die vorgenannten Concerte Mozart's für den öffentlichen Vortrag zu fructificiren, ist von Reinecke in dessen höchst werthvoller Schrift: „Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Concerte"[1]) auf so geistvolle und scharfsinnige Weise dargelegt worden, daß man ihm bereitwilligst das Prädikat einer unanfechtbaren Autorität in Betreff der fraglichen Materie vidiciren muß.

---

[1]) Verlag der Gebrüder Reinecke in Leipzig.

Reinecke weist in der soeben citirten Schrift an der Hand zahlreicher Beispiele überzeugend nach, daß Mozart in seinen Clavierconcerten gar Manches, ja Vieles nicht so notirte, wie er es selbst ausführte, und folglich auch von Anderen vorgetragen haben wollte. Seine bezüglichen Compositionen enthalten nämlich Partien, in denen nur mit wenigen dürftigen Noten der harmonische und modulatorische Fortschritt angedeutet ist. Hier fällt nun dem Ausübenden, wenn sein Vortrag nicht geradezu nichtssagend und langweilig werden soll, die Aufgabe zu, mit ornamentalem und figurativem Schmuck ergänzend einzutreten. Natürlich muß dies möglichst im Geist der Composition geschehen, um die es sich in jedem einzelnen Falle handelt. Reinecke giebt dafür in seiner Schrift ebenso vortreffliche wie anschauliche Notenbeispiele, die anerkanntermaßen Mozarts eigener Manier entsprechend gehalten sind.

Andere Punkte, welche in Mozarts Clavierconcerten der Nachhilfe bedürfen, betreffen die Vortragszeichen, deren der Meister nur äußerst wenige, (mitunter fehlen sie auch ganz), hingeschrieben hat, sowie der wünschenswerthen Varianten bei gewissen mehrmals wiederkehrenden Motiven, und der harmonischen Vervollständigung leerer Tonverbindungen zur Erhöhung der Klangwirkung. Auch in diesen Beziehungen giebt Reinecke lehrreiche und sehr beherzigenswerthe Fingerzeige. Ferner begründet er die in einzelnen Fällen ohne Bedenken zulässige Ausnützung der seit Mozart so wesentlich erweiterten Claviatur, und endlich auch das Erforderniß der vom Spieler in die Concerte des Meisters einzulegenden Cadenzen. Solcher Cadenzen hat Reinecke im Ganzen fünfundzwanzig zu Mozartschen Concerten geschrieben und veröffentlicht:[1]) sie können als Muster ihrer Art gelten, da ihr Inhalt in logischer Weise aus den Hauptgedanken der Tonsätze entwickelt ist, zu denen sie gehören.

---

[1]) Auch zu den vier ersten Clavier-Concerten Beethoven's, sowie zu Joh. Seb. Bach's Dmoll-Concert und Weber's Esdur-Concert hat Reinecke selbstverfaßte Cadenzen im Druck erscheinen lassen.

Reinecke's Exegese der Mozart'schen Clavierconcerte ist in erster Linie ein künstlerisch ästhetisches Verdienst von großer Tragweite zuzuerkennen, denn sie erläutert auf Grund unanfechtbarer Principien Auffassung und Vortrag der genannten Tonschöpfungen, die bei weitem nicht in allen Musikkreisen der Gegenwart richtig gewürdigt werden. Dann aber offenbart er in seinen Erläuterungen und Auseinandersetzungen ein seltenes pädagogisches Talent, von dem er freilich schon durch seine mehr als dreißigjährige Thätigkeit am Leipziger Conservatorium als Lehrer der Composition und des Clavierspiels zahlreiche Beweise gegeben hat. Trotzdem hierüber nur eine Stimme herrscht, sei noch auf einige literarische Kundgebungen Reinecke's hingewiesen, die seine eminente Unterrichtsgabe im glänzenden Lichte zeigen. Die eine derselben ist in Briefform gehalten, und im zweiten Bande der von La Mara herausgegebenen „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten" zum Abdruck gelangt. Reinecke spricht sich darin namentlich über Melodiebildung aus. Jedes seiner Worte läßt den denkenden und fein beobachtenden Meister der Gestaltungskunst erkennen, und zugleich, nach welchen vortrefflichen Maximen Reinecke seine Compositionsschüler leitet und heranbildet.

Ein anderes literarisches Erzeugniß Reinecke's von pädagogischem Werth ist das bei Leuckart in Leipzig (1886) edirte Schriftchen[1]) mit dem Titel „Was sollen wir spielen?" Es handelt sich bei demselben nicht, wie man vielleicht glauben könnte, um einen „Führer" durch die Schätze der Hausmusik, sondern hauptsächlich um Rathschläge und Fingerzeige für eine gedeihliche Musikpflege im häuslichen Kreise.[2]) Kaum dürfte es möglich sein, die von R. in sieben Briefen

---

[1]) Demselben Zwecke sind auch die im „Musikalischen Kindergarten" Reinecke's (op. 206) enthaltenen, und im Anhange d. Bl. mitgetheilten Aussprüche gewidmet.

[2]) Ursprünglich wurde es in kürzerer Fassung durch die Zeitschrift „Vom Fels zum Meer" veröffentlicht. Nachdem dann das Opusculum in erweiterter Form bei Leuckart erschienen war, wurde es dreimal in englischer Sprache nachgedruckt und auch in's Finnische übersetzt.

„an eine Freundin“ bezüglich einer ersprießlichen musikalischen Erziehung der Jugend dargelegten Gesichtspunkte einsichtsvoller und klarer zu behandeln, als es hier geschehen ist. Dadurch aber, daß der Verfasser seine Gedanken in geschmackvoller Briefform entwickelt, gewinnen sie den Ausdruck der Unmittelbarkeit, was sie um so anführten macht.

Ebenso lehrreich ist Reinecke's Essay über „die Kunst, zum Gesange zu begleiten“.¹) Man weiß, daß er als Accompagnateur am Clavier Unvergleichliches leistet. Seine Art und Weise, Sologesänge zu begleiten, ist eine eigene, äußerst schwierige Kunst, welche außer pianistischer Meisterschaft und größter Gewandtheit im Transponiren vollkommene Geschmacksbildung, und überdies die Fähigkeit erheischt, das wiederzugebende Kunstwerk poetisch zu durchdringen. Die Erfordernisse für alle diese Eigenschaften nun hat Reinecke unter Beibringung geeigneter Notenbeispiele in der vorgenannten Schrift abgehandelt, indem er zugleich specielle Hinweise dafür giebt, wo der Begleiter hervorzutreten, und wo er wiederum zurückzutreten hat. Sehr richtig bemerkt er dabei: „Wie wenige im Publikum mögen es je ahnen, wie viel bedeutender in solchen Fällen die Leistungen des Begleitenden sind als die des bejubelten Sängers!“

Unschwer ist aus den angeführten Schriftstücken Reinecke's zu entnehmen, über welche Begabung für's Lehrfach er verfügt, und wie segensreich er durch dieselbe gewirkt hat. Hunderte von Schülern verdanken seiner Lehre und seinem Beispiel ihre künstlerische Ausbildung. Unter denselben sind durch ihre künstlerischen Leistungen bekannt und berühmt geworden: Max Bruch, Ed. Grieg, Hugo Riemann, Jos. Brambach, Otto Klauwell, Paul Umlaufft, Max Erdmannsdörfer, H. Huber, E. Perabo, J. Kwast, A. Winding, R. Joseffy, Rehberg, Dora Schirmacher, Jeanne Becker, und noch so manche Andere.

---

¹) Der vollständige Titel dieser Schrift, welche bei den Gebrüdern Reinecke in Leipzig erschienen ist, lautet: „Aphorismen über die Kunst zum Gesange zu begleiten mit Notenbeispielen.“

In Bezug auf seine Lehrthätigkeit ist hier noch auf die von Reinecke veranstaltete neue Edition des Bach'schen „wohltemperirten Claviers" mit den Analysen sämmtlicher Fugen, und auf seine instructiven Clavieretüden — der Zahl nach über achtzig — hinzuweisen. Auch seiner redactionellen Mitwirkung an den Gesammtausgaben der Werke Mozarts, Beethoven's, Mendelssohn's und Chopin's, seiner Ausgaben sämmtlicher Clavierwerke Bach's und Händel's, sowie der Mozart'schen Clavierconcerte, und der Clavierconcerte alter und neuer Zeit, (von Bach bis Henselt), für pädagogische Zwecke, sei bei dieser Gelegenheit anerkennend gedacht.

* * *

In den vorhergehenden Blättern ist Reinecke's verdienstliches Wirken als Dirigent, Pianist und Lehrer beleuchtet worden. Nunmehr abschließend, mag noch ein Rückblick auf seine schöpferische Thätigkeit geworfen werden.

Reinecke hat sich mit ungewöhnlichem, ja ausgezeichnetem Erfolg in allen Kunstgattungen bethätigt, und dabei nicht nur den freien, sondern auch den strengen Styl auf eine Weise cultivirt, welche rückhaltlose Anerkennung beanspruchen darf. Seiner Kunstbildung nach wurzelt er im klassischen Boden. In seinen Werken sind die Forderungen der harmonisch durchgebildeten Form, des Ebenmaßes und einer schönen Gestaltung erfüllt. Inhaltlich dagegen offenbaren sie den Geist der Neuzeit, jenen romantischen Zug des Empfindens und der Gefühlsinnigkeit nämlich, wodurch das Tonleben seit Robert Schumann's Vorgange befruchtet wurde. Reinecke hat seine individuelle productive Begabung herzugebracht, und mit jener geistigen Strömung auf eigenthümliche Art zu verschmelzen gewußt. Von den mannichfachen Ausschreitungen und Verirrungen, sowie von den gewaltsamen Bestrebungen, die sich gegenwärtig in das Gebiet der Tonkunst eingeschlichen haben, ist er völlig unberührt geblieben. Im Ausdruck immer maßvoll edel, hat er niemals jener haltlos zerfahrenen, gröblich sinnlichen und materiellen Richtung gefröhnt, welche jetzt in nicht wenigen productiven

Erscheinungen zu Tage tritt. Die Signatur seines Schaffens ist Gediegenheit, nicht nur in dem was er sagt, sondern auch wie er es sagt. Trotzdem er das gesammte Kunstmaterial vollständig beherrscht, kann man ihn doch keinerlei mißbräuchlicher Anwendung desselben zeihen. Dies ist in allen Beziehungen zu nehmen, ganz besonders aber in Betreff des Gebrauches der orchestralen Mittel. Reinecke's Instrumentation erweist sich als eine farbenreiche, beziehentlich auch als eine glänzende, indessen niemals als eine lärmende oder gar betäubende, wie es gegenwärtig in den Hervorbringungen gewisser Tonsetzer der Fall ist. Bei ihm steht eben das Aufgebot an Mitteln im richtigen Verhältniß zu dem Inhalt seiner Gebilde.

Mit großem Glück hat Reinecke sich vielfach in den kleineren lyrischen Formen, wie im Liede, im Fantasiestück u. s. w. bethätigt. Hier offenbart er ebensoviel Feinheit der Zeichnung, wie Frische, Anmuth und Grazie des Ausdrucks. Nicht minder erfolgreich sind indessen die höheren Kunstgattungen von ihm erfaßt und behandelt worden. Seine Kammermusikstücke, Ouvertüren, Symphonien und die Concerte für verschiedene Instrumente, sowie seine chorischen Werke und Opern legen Zeugniß dafür ab. Durch alle diese mehr oder minder umfangreichen Compositionen hat er bewiesen, daß ihm ebensowohl ein, für die größeren, complicirten Aufgaben erforderliches Erfindungs- und Gestaltungsvermögen zu Gebote steht. Sind auch seine zahlreichen Werke nicht durchweg gleichwerthig, — ein beträchtlicher Theil derselben gehört unstreitig zum Besten, Gehaltvollsten, was unsere Gegenwart hervorgebracht hat. Ein Künstler aber, von dem dies gesagt werden kann, lebt und wirkt nicht nur für seine Zeit.

Anhang.

Rathschläge und Winke für Clavierschüler.

Schäme dich nicht Leichtes zu spielen, an Diesem sollst du zu schwereren Aufgaben erstarken; scheue dich aber auch nicht, Schweres beharrlich zu üben, sobald dein Lehrer dich dessen würdig hält.

Du hast als kleines Kind dein Auge nicht an Werken von Michel Angelo oder Rubens geübt und gebildet, wohl aber an vielen Schöpfungen eines Ludwig Richter, Moritz v. Schwind und ähnlichen Meistern. Lerne frühzeitig erkennen, welche Musik für Kinder den Werken dieser Meister zu vergleichen ist, und welche dem Neu-Ruppiner Fabrikate.

Gewöhne dich, ein gutes Taktheil zu betonen, die schlechten Taktheile aber in den Schatten zu stellen; auf dem richtigen Befolgen dieses Gesetzes beruht großentheils die Kunst des richtigen Phrasirens.

Der Zweiviertel-Takt ohne Auftakt entspricht dem Trochäus. Du sagt „Rose“ und nicht „Rose“ und demgemäß mußt du auch das erste Viertel betonen, das zweite aber leiser anschlagen. Der Zweivierteltakt mit einem Auftakt entspricht dem Jambus: du sagst „Gemach“ und nicht „Gemach“, so auch mußt du den Auftakt verhältnißmäßig leise nehmen und dem ersten Taktheil den Accent geben.

Der Dreiviertel- oder Dreiachtel-Takt entspricht dem Dactylus: du sagst „Liebender“ nicht aber „Liebender oder „Liebender, folglich mußt du im dreitheiligen Takte nur das erste Taktheil betonen, die anderen beiden aber in Schatten stellen.

Beachte alles auf den Vortrag Bezügliche, welches der Componist vorgeschrieben hat, auf's Gewissenhafteste; Vieles, was der Componist gar nicht durch Zeichen oder Worte ausdrücken kann, bleibt ohnehin noch zwischen den Zeilen zu lesen und Dieses zu erkennen ist nur den außerordentlich musikalisch und poetisch angelegten Naturen beschieden.

Gieb den Pausen stets ihren vollen Werth; Pausen abzukürzen kennzeichnet den schwachen Dilettanten.

Gewöhne dich baldmöglichst, alle dynamischen Abstufungen vom fortissimo bis hinab zum pianissimo streng von einander zu unterscheiden; ein piano darf kein mezzoforte aber auch kein pianissimo sein. Je weiter der Kreis der Nüancen gezogen ist, d. h. je energischer die größte Kraft und je zarter das pianissimo, je größer ist die Wirkung der Musik auf den Hörer; dennoch darf das fortissimo nie rauh und unschön klingen, das pianissimo nie zur tonlosen Säuselei ausarten.

Uebe am Claviere stets ohne Pedalgebrauch, beherrschest du aber deine Aufgabe vollkommen, so gewöhne dich, das Pedal an den geeigneten Stellen zu benutzen; bei vielen modernen Meistern (Schumann, Chopin u. A.) ist ein weiser Pedalgebrauch unerläßlich und dieser will erlernt sein.

Ereifere dich nicht über italienische Vortragsbezeichnungen. Die Musik ist nicht nur für das deutsche Volk da, sie ist für alle Culturvölker und die italienische Terminologie ist nun einmal von Alters her eingeführt und überall verständlich. Consequente deutsche Vortragsbezeichung einzuführen ist kaum möglich, da man alsdann auch von den überaus zweckmäßigen Zeichen *ff, f, mf, p, pp,* 2c. absehen müßte. Und wo findet sich ein prägnanter, allgemein verständlicher Ersatz für „Pedal", „Sopran", „Tenor", „pizz." u. s. w.?

„Die rechte Hand soll nicht wissen, was die linke thut" d. h. du mußt lernen, die eine Hand von der andern unabhängig zu machen; selbst eine nur zweistimmige Fuge oder einen zweistimmigen Canon gut und klar zu spielen, ist

schwerer als der Vortrag manches brillant klingenden Salon-stückes.

Wenn die melodieführende Hand gerade, die andere aber ungerade Noten zu spielen hat — oder umgekehrt — so theile nicht die Melodie nach der Begleitung ein; die Melodie ist das Wesentlichste und ihr muß sich die Begleitung fügen.

Spiele eine Melodie wie du sie singen würdest.

„Suche mit einer Composition den Eindruck hervorzu-bringen, den der Componist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild.“ An diese Lehre Schumann's kann nicht oft genug erinnert werden.

Laß dich bei der Wahl des Zeitmaaßes nicht durch eine Begleitungsfigur bestimmen (siehe als Beispiel das erste Lied ohne Worte von Mendelssohn), sondern untersuche, in welchem Tempo die Melodie characteristisch und klar zu Gehör kommt, darnach muß sich die Begleitungsfigur fügen und darnach muß das Tempo gewählt werden.

Zwar darf kein Stück starr nach den Pendelschwingungen des Metronom gespielt werden, aber immerhin wäre dies noch erträglicher als das unausgesetzte „tempo rubato“ mancher Spieler, eine Vortragsmanier, unter der vor Allen Chopin viel zu leiden hat.

Suche dir frühzeitig Klarheit über die Behandlung und Ausführung der Verzierungen zu verschaffen.

Unbedingt ausnahmslose Gesetze und Regeln über die Ausführung der Verzierungen lassen sich nicht geben, ein feiner Geschmack ist zuletzt die höchste Instanz. Horche darum großen Künstlern aufmerksam zu und lausche ihnen ab.

Die älteren Meister haben mit dem Bogen über den Noten nur die gebundene Spielart, das Legato, (und bei den Saiten-Instrumenten die Strichart) bezeichnen, nicht aber die Phrasirung damit andeuten wollen; hüte dich also, den sichtbaren Abschluß des Bogens auch dem Ohre stets bemerkbar zu machen; nur wenn der Bogen mit einem Punkt über der letzten Note abschließt oder wenn unmittelbar darauf

eine Pause folgt, sollst du zugleich die Hand von den Tasten heben.

Wenn J. S. Bach für die eine Hand Triolen und punktirte Noten für die andere schreibt (siehe als Beispiel die Courante in der ersten Partita in B-dur) so will er das Sechszehntel nicht nach der letzten Note der Triole gespielt haben, sondern mit derselben zugleich. Es finden sich dafür in seinen Werken die untrüglichsten Beweise. Die correctere aber complicirte Schreibweise, welche man jetzt in solchen Fällen anwendet, kannte Bach noch nicht.

Als Lernender sollst du zunächst darnach trachten, Ordentliches zu leisten, Außerordentliches magst du zu schaffen dich bemühen, wenn du die Schule überwunden hast.

Die absolute Schönheit eines Kunstwerkes vermag auch in ihren heitersten Gebilden zu Thränen zu rühren. (Mozart's „Figaro“, Lessing's „Minna von Barnhelm“.) Die Kunst soll den Menschen beglücken; aufregen kann auch ein starker Wein, zermalmen eine Schreckensbotschaft.

Treibe in der Kunst keinen Personen-Cultus.

Wenn du Musik hören sollst, so frage mehr darnach Was du hören, als Wen du hören wirst.

Laß dich in deinem Urtheil nicht durch den Namen des Componisten bestimmen, du kannst leicht mystificirt werden.

Wenn dir das Werk eines Meisters nicht gefällt, so suche zunächst den Grund in dir und deinem noch unzureichenden Verständniß; will es dir aber auch bei häufigerem Anhören und bei erlangter größerer Reife nicht gelingen, das Werk lieben zu lernen, so scheue dich nicht es dir ehrlich zu bekennen; nur dadurch bringst du Klarheit in dich.

Wenn es dir vergönnt sein sollte, schon als Lernender mit einer ordentlichen Leistung vor die Oeffentlichkeit zu treten, so wirst du vom Publikum wie von der Kritik viel aufmunternde Lobsprüche ernten; freue dich ihrer, ohne zu viel Gewicht darauf zu legen und bedenke, daß die Welt — wie sie nun einmal ist — dich um so rauher anfassen wird, wenn du dereinst ein Meister geworden bist.

Tadel schmerzt, aber auch schmerzhafte Operationen vermögen wohlthätig zu wirken.

Freundlich gespendeter Tadel mag schmerzen, aber er verletzt nicht, herber und spöttischer Tadel vermag sogar die Kräfte zu lähmen. Nur dem Verwerflichen und Schlechten darf man nicht milde begegnen.

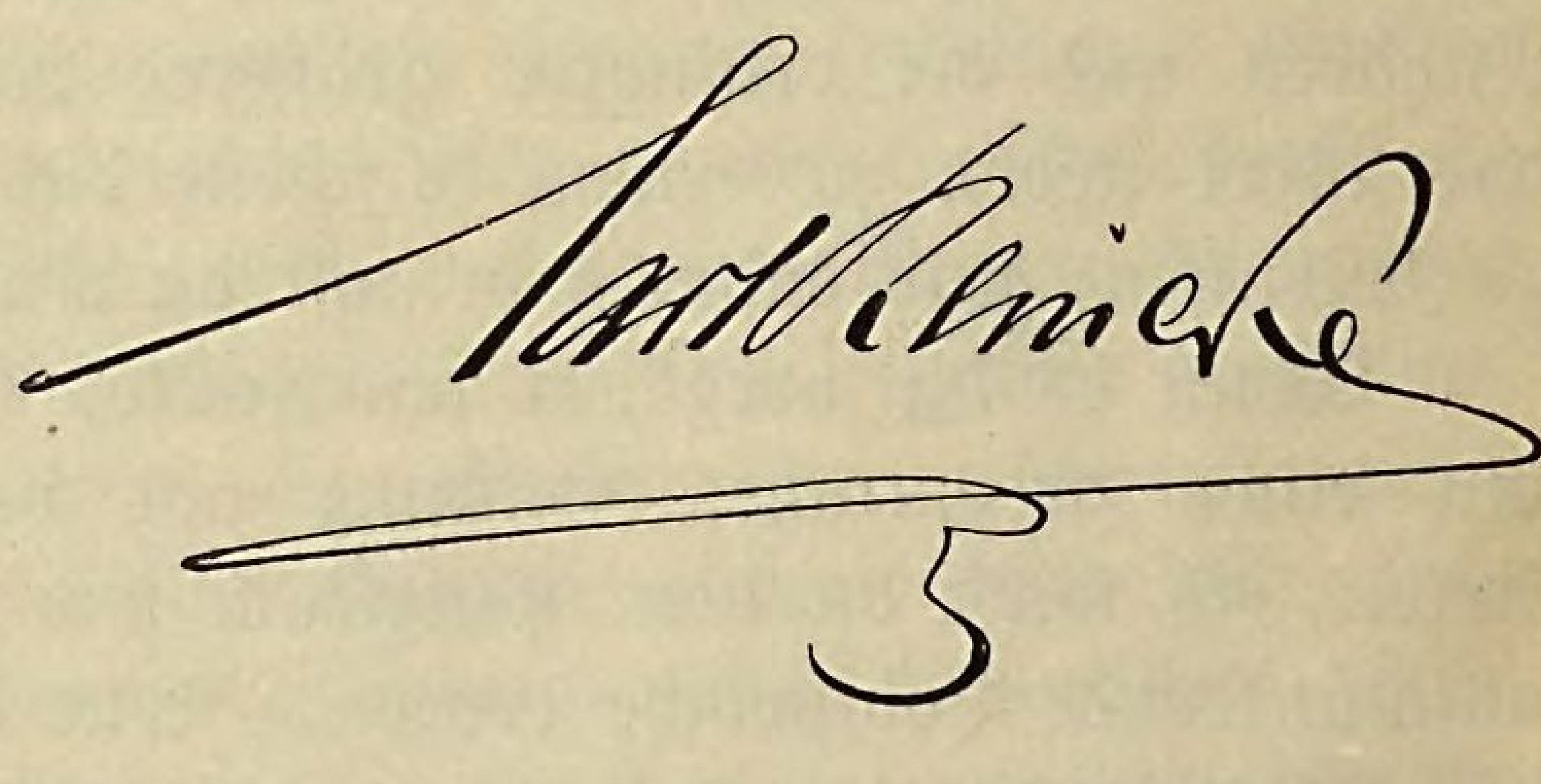
Was Thau und Sonne der Pflanze, das ist die Aufmunterung dem Künstler, sei er ein noch Strebender oder sei er ein Meister. Wenn aber Jean Paul sagt: „nächst der Luft ist das Lob dem Künstler die wichtigste Lebensbedingung" so dürfte er damit über das Ziel hinausschießen.

Uebe dich frühzeitig „vom Blatte spielen." Ein Musiker, welcher in Verlegenheit geräth, wenn er ein Lied begleiten soll, welches er nicht kennt, spielt eine traurige Rolle.

Wer Harmonie-Kenntnisse besitzt, wird doppelt so leicht vom Blatte spielen, wie Derjenige, welcher es versäumte sich solche anzueignen.

Wenn du vom Blatte spielst, muß dein Auge stets den Fingern voraus sein, der folgende Takt muß schon gelesen sein, während du den gegenwärtigen spielst.

Vermeide es nicht, nach geschriebenen Noten zu spielen, es übt dies deinen Blick mehr als das Spiel nach gestochenen Noten, wo namentlich alles rhythmisch Zusammengehörige schon so übersichtlich geordnet ist, daß dir zu entziffern wenig mehr übrig bleibt.



Urtheile der Presse über die Oper „Auf hohen Befehl".

Bericht des Hamburgischen Correspondenten: „Von einem Musiker wie Reinecke ließ sich mit Sicherheit erwarten, daß er uns kein gewöhnliches Mittelgut bieten werde. Aus Allem spricht der geschmackvolle, ästhetisch fein fühlende Künstler, welcher sich giebt, wie er ist. Diese Vorzüge, welche wir hoch schätzen, haben wir auch seiner neuen Oper nachzurühmen, nur daß dieselbe nicht durchweg den Namen einer komischen verdient. Eine hübsche Idee des Componisten war es, das Lied „Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß" dem Ganzen gleichsam als Grundton unterzulegen, und wenn wir als Preisrichter zu entscheiden gehabt hätten, so würden wir der verkappten Cornelia-Franz Lämmel ob des schönen Vortrags dieser Volksweise den Lorbeer zuerkannt haben. Alles ist sangbar und fließend geschrieben. Reinecke wurde vom Publikum bei seinem Erscheinen am Dirigentenpulte auf das Lebhafteste begrüßt und nach dem zweiten und dritten Akt wiederholt hervorgerufen, sowie durch Orchestertusch ausgezeichnet. Wir wünschen seinem Werke auch an anderen Bühnen denselben freundlichen Erfolg, den dasselbe hier gefunden hat."

In der „Hamburger Reform" hieß es: „Carl Reinecke ist augenblicklich einer der ehrenwerthesten Repräsentanten deutscher Tonkunst, der, wenn auch in allen seinen Tonschöpfungen jene Principien wahrend, wie sie die großen deutschen Tonmeister, und die Epoche der Mendelssohn, Schumann eingeschlossen, in ihren Werken niedergelegt, dennoch nirgend antiquirt erscheint, und der somit in gutem Sinne wohl als ein Sohn seiner Zeit zu betrachten ist. So hat der Genannte denn in seinem gestern mit ausgesprochenem Erfolge zum ersten Male gegebenen Werke eine feingeistige Musik geliefert, die im vollsten Sinne eben so sehr dem guten Geschmack des gewählteren Publikums, wie der höchsten Achtung des Kenners entgegenkommt. Den meisten Scenen folgte lebhafter Applaus seitens des sehr zahlreichen und animirten Publikums, welches fortwährend die Künstler und Künstlerinnen zum Wiedererscheinen zwang und selbstverständlich

seine rauschendsten Ovationen für den Componisten, der sein Werk selber leitete, sparte, der vom Orchester durch einen Tusch und vom Publikum aus durch Lorbeerkränze ausgezeichnet wurde."

Die „Hamburger Montags-Post" ließ sich folgendermaßen vernehmen: „Was die neue Oper betrifft, so bewährte dieselbe vollständig den altbegündeten Ruf ihres Componisten. Reinecke verschmäht es, durch bloße Aeußerlichkeiten zu glänzen und zu blenden; dafür ist aber jede seiner Schöpfungen durch tiefen Gehalt und gesunden Kern ausgezeichnet, welche ihnen dauernden Werth weit über den Erfolg des Tages hinaus verleihen. Alles das gilt auch von dem neuen Werke des Componisten, und dem entsprechend war der Eindruck der ersten Darstellung auch ein nachhaltiger und dem Werke auch ferner eine Stelle im Repertoire sichernder, um so mehr, als manche Feinheiten und Schönheiten der Composition erst bei wiederholtem Anhören hervortreten und Eindruck machen werden."

Die „Lübecker Zeitung" berichtete: „In der Musik Carl Reinecke's sind edler Humor und anmuthige Melodik auf's Engste verbunden. Jeder der an der Handlung Betheiligten ist mit mindestens einer ausgeführten, wirkungssicheren Gesangsnummer bedacht; kein Wunder, wenn nach vielen dieser Einzelnummern eine freudige Bewegung des Zuhörers sich bemächtigt und ihn öfters geradezu zu elektrisiren schien. Sogleich die Ouvertüre regt den Zuhörer angenehm an und versetzt ihn mitten hinein in die gemüthliche Rococo-Atmosphäre; in den Einzelgesängen ist viel Zartsinniges und Feinempfundenes, in den Ensembles eine nicht selten frappirende Komik zu finden; in der Zwischenakts- und in der Balletmusik begegnet man einer Fülle anmuthiger, gehaltvoller, Geist und Gemüth erquickender Gedanken."

Urtheile über die Oper „Der Gouverneur von Tours".

Erste Aufführung am Leipziger Stadttheater, 5. Juni 1892.

Leipziger Tageblatt vom 7. Juni 1892: „Die ganze Oper zeigt Reinecke als feingestaltenden, die Form meisterlich

beherrschenden Meister. Im zweiten Acte schreitet der Componist mit Kraft und Energie über das Conventionelle zu wirklich Empfundenem, zur dramatischen That. Hier erreicht seine Compositionskunst eine Höhe wie kaum je zuvor, seine Charakteristik der Personen und Sachen schaffte eine Wirkung, wie sie nur wirklich dramatische Musik hervorbringen kann. Alles in Allem dokumentirt die Oper einen bedeutsamen Fortschritt gegen alles Vorhergegangene, und wer etwa glauben wollte, Reinecke's compositorische Kraft habe nachgelassen, der sehe sich den 2. Act seiner neuen Oper an, er zeigt, daß wir noch manche Ueberraschung von Reinecke erleben können."

Kölnische Zeitung vom 10. Juni 1892: „Die Sprache der Dichtung ist bis auf verschwindende Einzelheiten edel und echt poetisch, ganz wie sie ein feineres Musiklustspiel verlangt. Die Dichtung nun hat Prof. Reinecke, der 68jährige „Jüngling mit lockigem Haar", in so origineller, liebenswürdiger und anziehender Weise musikalisch bearbeitet, daß sie uns hohe Achtung vor der unverwüstlichen Schöpferkraft des genialen Meisters abnöthigt. Kurz, diese Reinecke'sche Oper enthält, wenn auch, wie in jedem Menschenwerke, nicht alles gleichwerthig ist, jedenfalls des Originellen und Gehaltvollen so viel, daß wir diesem neuesten Reinecke'schen Werke eine glückliche, vielversprechende Zukunft glauben voraussagen zu können.„

Allgemeine Zeitung, München, vom 9. Juni 1892: „Carl Reinecke's Oper wird den Freunden einer heiteren und gefälligen Musik, die außerdem allen künstlerischen Ansprüchen gerecht wird, gewiß überall willkommen sein und wohl noch an vielen deutschen Bühnen zur Aufführung kommen."

Erste Aufführung am Hoftheater in Schwerin: „Die Musik weist köstliche Perlen musikalischer Empfindung und Erfindung auf. Der 2. Akt ist der beste. Die 1. Scene „Hell durch die Fensterscheiben" ist ein Meisterwerk ersten Ranges und die hervorragendste Nummer der Oper."

Erste Aufführung am Lübecker Stadttheater.

Lübeckischer Anzeiger vom 18. Januar 1892: „Gegenüber dem fast unmäßigen Hervordrängen der großen Oper ist

es nur freudig zu begrüßen, wenn dem arg vernachlässigten Genre der komischen Oper in Deutschland allmählig größere Beachtung geschenkt wird und zumal wenn Meister wie Reinecke, gleich ausgezeichnet durch Wissen und Können, demselben ihre auf anderen Gebieten so reich bewährten Kräfte leihen. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, ist Reinecke's feinsinnige Musik zum Gouverneur von Tours als eine wirkliche Bereicherung der Opernliteratur anzusehen, die durchaus den herzlichen Beifall verdiente, welcher derselben am gestrigen Tage von einem zahlreichen Publikum gespendet wurde. Alles in allem wird uns in der Reinecke'schen Oper, an der Hand eines ganz trefflichen Textes, eine Musik geboten, die in ihrem steten Hinblick auf melodische und formale Schönheit, in der sinnigen Mischung von elegischer Innigkeit des Gefühls und gefälliger Komik, namentlich im Finale des zweiten Aktes als dem Glanzpunkte der Oper, den Beifall aller echten Musikfreunde in hohem Grade verdient."

Leipziger „Signale für die musikalische Welt": „Man darf in der That den „Gouverneur von Tours" als eine Bereicherung der Literatur der komischen Oper ansehen. Vor allen Dingen wegen seiner Musik. Mit dieser hat Reinecke nicht nur seine bekannte tonsetzerische Meisterschaft nach allen Seiten und Richtungen hin wiederum glänzend bewährt, sondern er hat auch in erfinderischer Beziehung eine Partitur geschaffen, die von Anfang bis Ende fesselt und Allem Rechnung trägt, was zum Lyrischen und Dramatischen im Allgemeinen, wie im Besonderen zum Frisch- und Picant-Melodischen, zum Liebenswürdig-Naiven von der einen Seite und zum Innig-Empfundenen von der andern, endlich zum Fein-Komischen einestheils und zum Drastisch-Komischen anderntheils gehört. Zu alledem kommt noch — wie es übrigens bei Reinecke selbstverständlich ist — ein wohlthuendes Maßhalten in allen Dingen, ein Fernbleiben von Schwulst und Brutalität und überhaupt ein Gebahren, welches im Ungesuchten und Natürlichen sein Heil sucht und unter allen Umständen ein vornehmes bleibt."

Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann.
Leipzig, St. Petersburg, Moskau.

Bereits in 10 Auflagen erschienen:

Von der Wiege bis zum Grabe.

Ein Cyclus von 16 Fantasiestücken

von **Carl Reinecke.** Op. 202.

INHALT:

	Preis:	2 h.	4 h	Violine u. Klav.	Viol., Cello, u. Klav	Flöte u. Klavier	Harmonium
1. Kindesträume . .	M.	1,—	1,30	1,30	2,—	—	1,—
2. Spiel und Tanz .	„	1,—	1,30	1,30	2,—	1,30	—
3. In Grossmutters Stübchen . .	„	1,—	1,30	1,50	2,—	—	—
4. Rüstiges Schaffen	„	1,—	1,30	1,80	—	1,80	—
5. In der Kirche .	„	—,80	1,—	1,—	2,—	—	—,80
6. Hinaus in d. Welt	„	—,80	1,30	1,30	—	—	—
7. Schöne Maiennacht, wo die Liebe wacht	„	—,80	1,—	1,30	2,—	1,30	—,80
8. Hochzeitszug . .	„	—,80	1,—	1,30	2,—	1,30	—,80
9. Des Hauses Weihe	„	1,—	1,50	1,50	—	—	—
10. Stilles Glück . .	„	—,80	1,—	1,—	2,—	—	—,80
11. Trübe Tage . .	„	—,80	1,—	1,—	—	—	—,80
12. Trost	„	—,60	1,—	—,80	—	—,80	—,60
13. Geburtstagsmarsch	„	—,80	1,—	1,30	2,—	1,30	—
14. Im Silberkranze .	„	—,80	1,—	1,30	2,—	1,30	—,80
15. Abendsonne . .	„	—,80	1,—	1,30	2,—	1,30	—,80
16. Ad astra . . .	„	—,80	1,—	1,—	2,—	—	—,80

No. 1, 5 u. 16 für Klavier, Violine, Cello u. Harmonium à M. 2,—
2händig komplett 2 Hefte à 3 M.; eleg. geb. in 1 Bd. 8 M.
4händig komplett 2 Hefte à 4 M.; eleg. geb. in 1 Bd. 10 M.
Violine u. Klavier kompl. 2 Hefte à 4 M.; eleg. geb. in 2 Bd. 12 M.
Flöte u. Klavier 8 Nummern in 1 Hefte 3 M.; eleg. geb. 5 M.
Harmonium, 10 Nummern in 1 Hefte 4 M.; eleg. geb. 6 M.

Orchester-Partitur, jede Nr. 2 M.; Stimmen, jede Nr. 2 M.
— — kompl. 16 Nrn. 20 M.; Stimmen kompl. 16 Nrn. 20 M.

Für **Militär-Musik, Partitur**, jede Nr. 2 M.; Stimm., jede Nr. 2 M.

Verbindender Text gratis.

Über Land und Meer:

Diese reizende Folge liebenswürdig empfundener und fein musikalisch durchgebildeter Kompositionen eignet sich ebensosehr zum Vortrag im Konzertsaal wie in häuslichen Kreisen.

Harmonie, Hannover:

Reinecke weiss in Tönen so entzückend und charakteristisch zu malen, dass wir uns durch den Zauber der Musik wirklich in all die schönen und trüben Stunden eines Menschen Erdenwallen versetzt glauben. Es sind wahre Kabinetstückchen, interessant und ansprechend.

Druck von Fr. Aug. Eupel in Sondershausen.